مصادرنا العربية بين الرواية والدراية

د. ياسر محمد غريب - مصر

لا تعني شهرة بعض الحوادث والأقوال التاريخية وكثرة تداولها أنها الحقيقة بعينها! خاصة في تاريخنا العربي القديم الذي كانت له تقاليده النمطية وأساليبه في العرض والتشويق والتوجيه، وربما جاء ذلك على حساب صحة الوقائع وضبطها والإحاطة بما يرتبط بها من أحداث.

وإذا كان الدكتور عبدالله الغذامي قد ذهب إلى أن الحقيقة ستظل «أضعف من أن تفرض صورتها على التصور البشري؛ لأن هذا التصور محكوم بقوة النسق وهيمنته»[1]؛ فإنَّ على البحث العلمي ألا يعترف بهذا النسق وألا يرضخ لقوته أو هيمنته؛ ذلك أن إعادة قراءة مصادرنا العربية القديمة قراءة تحليلية؛ قد يضعنا أمام متناقضات في مجريات الأحداث وفي طبائع الشخصيات صاحبة التأثير، وحتى في مسميات الأحداث نفسها.

وتلك المتناقضات تدعونا بين حين وآخر إلى إعادة طرح تصوراتنا الخاصة بالأحداث على طاولة المراجعة والبحث والتفنيد؛ لإعادة ترتيب أوراقنا الثقافية في نسق جديد، وهو ما يعرف بالدعوة إلى إعادة قراءة التاريخ.

غير أن أزمة أخرى ترتبط بقراءاتنا الجديدة في تلك المصادر، تتمثل في أن أساليب المحدثين في القراءات النقدية الجديدة لا تختلف - عادة - عن أساليب التدوين القديم؛ ذلك أن كليهما يعتمد على (المزاج) ومتطلباته البحثية من التغاضي أحياناً والتلفيق أحياناً أخرى، وربما يحدث ذلك دون أن يشعر الباحث؛ لأن ثمة عواطف متأججة ومواقف مسبقة قد شكلت أداءه البحثي وأدواته وأهمها (النفس)!

فالتياران المتصارعان حول الأحقية والجدارة في خلافة المشهد الثقافي، يجدان من بين تلك المتناقضات سبيلاً، فيثبت الباحث ما يخدم معركته وينفي ما يضرها؛ لذا فإن الدعوة إلى إعادة كتابة التاريخ أو قراءته-إن كانت مخلصة وتطلب وجه الحقيقة- لا ينبغي لها أن تسير في سياق تقديم الإغراءات بأننا سنجد في ذلك التاريخ ما سيخدم توجهاتنا وأهدافنا؛ فالبحث العلمي ينبغي أن يسير خلف الأدلة والبراهين لا أمامها.

المزاجية المعاصرة:

وعلى سبيل المثال، يمكن اعتبار الدكتور طه حسين، نموذجاً جيداً في هذا الباب؛ فهو واحد من الأعلام الذين تصدوا لمعالجة قضية المصادر العربية بشقيها النظري والتطبيقي، فمن الناحية النظرية أكد ضرورة إعادة قراءة مصادرنا العربية وغربلة قناعاتنا تجاهها؛ منطلقا من منهج الشك، فهو يقول بكل صراحة ووضوح: «أريد ألا نقبل شيئا مما قاله القدماء في الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وتثبت»(٢)، وهو ما أوصله إلى أن يقول: «وأول شيء أفجؤك به في هذا الحديث هو أني شككت في قيمة الشعر الجاهلي، وألححت في الشك، فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر حتى انتهى بي هذا كله إلى شيء إلا يكن يقينا فهو قريب من اليقين، ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعرا جاهليًا ليست من الجاهلية في شيء»(٣). وقد وصل الدكتور طه حسين في قراءته للتاريخ ومصادرنا العربية القديمة إلى أبعد من ذلك، كما هو مشهور!

غير أننا حين نلتقي المؤلف نفسه وهو يعيد كتابة التاريخ القديم وفق رؤيته الحديثة؛ نجده يتنازل كثيرا عن منهج الشك، فيفتح الباب على مصراعيه ليقبل طوفانا من الأخبار دون مناقشتها، ثم يطرح ما يشاء منها دون ميزان واضح للنقد، بل إنه أحيانا يدوّن للجماهير ما لا يؤمن هو به؛ رغبة في اجتذاب شرائح أخرى من القراء غير الشرائح النخبوية التي كان يسميها (المحدثين) أو (أنصار الجديد)، فهو يقول عن كتابه (على هامش السيرة): «وأنا أعلم أن قوما سيضيقون بهذا الكتاب؛ لأنهم محدثون يكبرون العقل، ولا يثقون إلا به، ولا يطمئنون إلا إليه، وهم لذلك سيضيقون بكثير من الأخبار والأحاديث التي لا يستسيغها العقل ولا يرضاها، وهم يشكون ويلحون في الشكوى حين يرون كلف الشعب بهذه الأخبار. أحب أن أعلم هؤلاء أن العقل ليس كل شيء، وأن للناس ملكات أخرى ليست أقل حاجة إلى الغذاء والرضا من العقل، وأن هذه الأخبار والأحاديث إذا لم يطمئن إليها العقل، ولم يرضها المنطق، ولم تستقم لها أساليب التفكير العلمي؛ فإن في قلوب الناس وشعورهم وعواطفهم وخيالهم وميلهم إلى السّذاجة واستراحتهم إليها من جهد الحياة وعنائها، ما يحبب إليهم هذه الأخبار ويرغّبهم فيها»(٤)!

كذلك وجدنا الدكتور طه حسين يتفرغ للحديث عن (الفتنة الكبرى)، ويعيد كتابة جزء ملغّم من التاريخ، فيثبت فيه ما يشاء وينفي ما يشاء، دون أن يقعّد قواعد الإثبات أو النفي، بل دون أن يشير إلى مصادره أصلاً. فينقل ما دوّنه بعض القُدامى مما كان بين علي بن أبي طالب وابن عباس -رضي الله عنهما- إلى أن وصل إلى أن ابن عباس كان يعبث ببيت مال المسلمين فترة ولايته عليها، ولسنا الآن بصدد إثبات ذلك أو نفيه، بل بصدد (العبارة الوجيزة) التي انتقدها طه حسين في نهاية القصة، بما يشير إلى التعامل العاطفي مع الأخبار، حين يقول: «على أن رواةً آخرين يُسْرِفُون في هَذه القصّة نَفْسها بعضَ الإسْرَاف، فيزْعُمونَ أنّ ابنَ عبّاس ردَّ على الكتاب الأخير لعلي بنَ أبي طالبَ قائلاً: (لئنْ لم تدعني من أساطيرك لأحملنّ هذا المالَ إلى معاوية يقاتلك به). وما أحسب أن الأمر قد بلغ بابن عباس هذا الحدّ من التأليب الصريح على ابن عمه»(٥).

إننا بين نصوص تاريخية يختار بينها الناقد ما يقبله أو يرفضه دون مقياس، سوى عبارات مطاطة، مثل: «وما أحسب أن الأمر قد بلغ بابن عباس هذا الحدّ»! بما يعني أن ما دونَ هذا (الحدّ)

يمكن قبوله من أخبار تصرفات ابن عباس التي أثبتها!

وطالما أن المقياس لا يزيد على كونه مجرد انطباعات نفسية مزاجية، لن نعدم ناقداً آخر يقبل هذه الرواية كاملة، فيفترض تجرؤ ابن عباس على معاوية، فطالما الدكتور طه حسين (لا يحسب)، فإن غيره قد (يحسب)!

نعم، لم ينته أمرُ هذه القصة وهذه الجملة (الوجيزة) عند الدكتور طه حسين، بل تابعه فريق من الكتاب بالنقل والاقتباس، فجعلوه مصدرا رئيسا، كأنه مؤرخٌ معاصرٌ للأحداث لا مجرد ناقل وسيط عن مصدر قديم، فكان منهم الدكتور علي الوردي الذي اكتفى – على عادته - بما ذكره الدكتور طه حسين من أخبار، متغاضيا عن أن اعتماد الأفكار على أخبار من غير مصادرها الأصلية، يعد انتزاعا من سياق قد يكون له أهمية معتبرة في الفهم والاستيعاب والدراسة، كما يعد تجاوزا لقواعد التوثيق المتعارف عليها!

يتحدث الوردي عن ابن عباس فيقول: «فهو لم يكد يرى من عليٍّ محاسبة دقيقة وحرصاً شديداً على أموال الأمة حتى نهب بيت مال البصرة وذهب إلى مكة فاشترى به ثلاث جوار من ذوات العيون والنهود. ويقال إنه كتب إلى عليٍّ أخيراً يقول: (لئن لم تدعني من أساطيرك لأحملن هذا المال إلى معاوية يقاتلك به). قد يشك الناس في صحة هذه القصة، لكني أحسبها صحيحة، وأرجو ممن يشك فيها أن يفحص نفسه قبل أن يبت في الأمر»(٦)!

لاحظ عبارة (ما أحسب) للدكتور طه حسين، ثم عبارة (لكني أحسبها صحيحة) للدكتور علي الوردي؛ ستجد أنك لم تقف إلا على مبدأ (الراحة النفسية)!

كان الدكتور الوردي يتحدث بهذه المزاجية في إطار رؤيته لـ (مهزلة العقل البشري)! هذا على الرغم أنه كان من أولئك المهتمين بالتاريخ اهتماما كبيرا، لدرجة أنه كان يدعو لإعادة كتابته في ضوء «مبادئ العدالة التي جاء بها الإسلام»(٧)! فما بالنا بطرائق الحريصين على عدم الاهتمام المنهجي بالتاريخ؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حقوق التمرد محفوظة:

ولا يحق للمتمردين المحدثين أن يحتفظوا بحقوق الإبداع في ظاهرة التمرد على التراث؛ ذلك أن نقد التراث، ونقد النص التاريخي لدى القدماء أنفسهم قد وصل إلى مناطق قاصية، ربما لم يسبق إليها أنصار التجديد في قراءة التاريخ أو إعادة كتابته، فكان منها أن هشام بن عمرو الغوطي أنكر محاصرة عثمان وقتله(٨)، كما قال الإيجي: «وأما الفتن والحروب الواقعة بين الصحابة فالهشامية أنكروا وقوعها(٩)»، على الرغم من شهرة تلك الأحداث وتواترها في المصنفات المختلفة قديما وحديثا.

أما ابن خلدون فقد قلب التاريخ رأساً على عقب؛ حين تمرد بنظريته العمرانية على مدوني التاريخ، فأعاد قراءته بصورة جديدة، وكان مما قال: «وإن فحول المؤرخين في الإسلام، قد استوعبوا أخبار الأيام وجمعوها، وسطّروها في صفحات الدفاتر وأودعوها، وخلطها المتطفلون بدسائس من الباطل وَهموا فيها وابتدعوها، وزخرف من الروايات المضعّفة لفقوها ووضعوها، واقتفى تلك الآثار الكثير ممن بعدهم واتبعوها، وأدوها إلينا كما سمعوها، ولم يلاحظوا أسباب الوقائع والأحوال ولم يراعوها، ولا رفضوا ترهات الأحاديث ولا دفعوها؛ فالتحقيق قليل، وطرف التنقيح في الغالب كليل، والغلط والوهم نسيب للأخبار وخليل»(١٠).

المدونات الكبرى:

لا يمكن إنكار أن السلطة كان لها دور كبير في عملية تدوين مصادرنا القديمة، وهو تأثير ذو مستويات متعددة، تبدأ بالاندماج التام مع السلطة وتنتهي بالانفصال التام والتمرد؛ إذ كان للتاريخ ارتباطٌ وثيقٌ بالحياة السياسية وما يتعلق بالبلاط والسلاطين والأمراء.

وإن كتابة التاريخ عمل كبير يحتاج إلى اسم وجهد كبيرين، ومن ثم فقد كان – غالباً – في حاجة ماسة لرعاية كبرى تناسب ما سيبذل له من وقت وما ينفق فيه من جهد. وفي تلك العصور السالفة، لم تكن المؤسسات المستقلة التي تعنى بهذه الأعمال قد وجدت بعد. وقد يجد السلطان – وعادة ما يجد – ميلاً إلى ذلك، فيندفع إلى استقطاب الموهوبين ويستقطعهم لهذا العمل.

وعلى سبيل المثال، تذكر بعض الروايات أن ابن إسحاق ألف تاريخه المطول- وهو سفر كبير يحمل ما يحمله من أحداث وسيَر وآداب وأشعار- ثم اختصره إلى السيرة؛ بناء على رغبة المنصور في صنع كتاب من أجل بعض ولده [11]. وأيًّا ما كانت صحة هذه الرواية؛ فإن الأمر قد آل إلى أن ينصرف الولاة وأبناؤهم بالفعل إلى كتاب ابن إسحاق؛ حتى قال ابن عدي: «ولو لم يكن لابن إسحاق من الفضل إلا أنه صرف الملوك عن الاشتغال بكتب لا يحصل منها شيء إلى الاشتغال بمغازي رسول الله ومبعثه ومبتدأ الخلق؛ لكانت هذه فضيلة سبق بها ابنُ إسحاق»[12]. كما أن الواقدي (صاحب المغازي) لم تكن له علاقة بالسلطان أكثر من أن الرشيد كان قد ولّاه القضاء بشرقي بغداد، ثم ولّاه المأمون القضاء بعسكر المهدي، وظل تحت رعاية العباسيين حتى مات[13].

وإذا تجاوزنا أسباب تصنيف معظم مصادر التاريخ إلى موضوع هذه المصنفات؛ سنلاحظ أن من أشهر تلك المصادر ما كان أقرب إلى تدوين حياة السلاطين والملوك أكثر من أيّ شيء آخر، فالطبري - مثلاً - يؤلف كتابه (تاريخ الأمم والملوك)، وقد يقال عن الكتاب: (تاريخ الرسل والملوك)، المهم أن لفظة (الملوك) هي الثابتة، وليكن بعد ذلك ما يكون!

ولكن يبقى أن تجمد عقولنا عند الموروث السياسي، أو التأويل السياسي لتراثنا القديم وحتمية علاقته بالسلطان، ثم جعله محوراً لكل فساد؛ يمثل خطأً كبيرا؛ لأننا بذلك نظلم (الفساد)؛ فهو (أذكى) من ذلك جدًّا، وأكثر تنوعا وتشعبا وانفتاحا!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النقد المبكر:

وفي هذا السياق، سنجد أن جانباً من علماء التاريخ ومدوّنيه، اتجهوا مبكراً إلى تقنين قواعد الرواية والكتابة، باعتبار هذا التقنين (غربالا) ينخل الأخبار نخلاً، وفق أدوات واضحة؛ سعياً في الوصول إلى الحقيقة، فظهر ذلك أقرب ما يكون في باب (الحديث النبوي) وعلومه، وظهر أبعد ما يكون في (التاريخ العام).

وبين هذا وذاك، كانت هناك بعض اللمحات النقدية للنص التاريخي اللغوي أو الأدبي، لم تكن ظاهرة بصورة كبيرة، لكنها ثبتت ثبوتا يؤكد أن بعض العلماء في مجالات اللغة والأدب والتاريخ كانوا يمتلكون ضميراً علميًّا يقتضي ضبط النصوص والأخبار حتى في خارج الإطار الديني المقدس الذي يتطلب عناية خاصة لم تتح لغيره. وقد كانوا يتناقلون أخبار الأصمعي في ذلك، كقول أبي داود السنجي: «سمعت الأصمعي يقول: إن أخوف ما أخاف على طالب العلم إذا لم يعرف النحو أن يدخل في جملة قول النبي-صلى الله عليه وسلم- : (من كذب عليَّ فليتبوأ مقعده من النار)؛ لأنه لم يكن يلحن، فمهما رويتَ عنه ولحنت فيه كذبت عليه»[14].

وقول نصر بن على الجهضمي: «سمعت الأصمعيّ يقول لعفان -وجعل يعرض عليه شيئاً من الحديث- : «اتق الله يا عفان ولا تغير حديث رسول الله -صلى الله عليه وسلم- بقولي. قال نصر بن علي: وكان الأصمعي يتقي أن يفسر حديث رسول الله كما يتقي أن يفسر القرآن»(١٥).

ويثني الدكتور شوقي ضيف على صنيع علماء اللغة والأدب في التشدد في رواية الأشعار، فيقول: «وعلى نحو ما تشدّد المحدّثون في رواية الحديث النبوي، وجعلوا أساسها اللقاء والمشافهة، تشدد علماء اللغة والشعر؛ فكانوا لا يقبلون رواية الشعر من صحيفة ولا من مصنف مكتوب، بل لا بد أن يكون أساسها الأخذ عن عالم ثبت في الرواية وفي اللغة. ومضوا يُعْنَوْنَ عناية بالغة بالإسناد على نحو ما عني المحدّثون بإسناد الحديث»(١٦).

كذلك يحيلنا الدكتور شوقي ضيف إلى صرامة موقف بعض العلماء من الرواية التاريخية، فيقول: «ويقف ابن سلام إزاء رواة السير والأخبار ممن لا يضعون الشعر بأنفسهم؛ لأن ملكته تعوزهم، غير أنهم حملوا منه كل زيف، وكل غثاء؛ لما ينقصهم من البصر به، والدقة في تمييز الموثق منه والمموه، ويضرب مثالا لذلك ابن إسحاق وما رواه في السيرة من أشعار غثة وأشعار أخرى زائفة أنطق بها الأمم البائدة. يقول: وكان ممن أفسد الشعر وهجّنه وحمل كلّ غثاء منه محمد بن إسحاق بن يسار مولى آل مخرمة بن المطلب بن عبد مناف، وكان من علماء النّاس بالسير. قال الزهري: لا يزال في الناس علم ما بقى مولى آل مخرمة، وكان أكثر علمه بالمغازي والسير وغير ذلك، فقبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها، ويقول لا علم لي بالشعر، أتينا به فأحمله. ولم يكن ذلك له عذر، فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط، وأشعار النساء فضلا عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعارا كثيرة، وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف. أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: من حمل هذا الشعر؟ ومن أدّاه منذ آلاف السنين، والله تبارك وتعالى يقول: (فَقُطِعَ دَابِرُ الْقَوْمِ الَّذِينَ ظَلَمُوا)، أي: لا بقية لهم، وقال أيضاً: (وَأَنَّهُ أَهْلَكَ عَادًا الْأُولَى. وَثَمُودَ فَمَا أَبْقَى)، وقال في عاد: (فَهَلْ تَرَى لَهُمْ مِنْ بَاقِيَةٍ)، وقال: (أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَبَأُ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ قَوْمِ نُوحٍ وَعَادٍ وَثَمُودَ وَالَّذِينَ مِنْ بَعْدِهِمْ لَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا اللَّهُ)(١٧)!!

هذان مثالان من النقاد القدامى لتاريخنا اللغوي: الأصمعي وابن سلام؛ فكان الأصمعي حريصاً في الرواية لدرجة عظيمة -كما سبق- وكان ابن سلام ناقدا واعيا لا يقبل من المؤرخين الأشعار المنتحلة، لكن تبقى الإشارة إلى أن الرواج دائما والهيمنة يكون لقوة النسق؛ لذلك كان رواة الأخبار النبوية يرفضون رواة التاريخ إلا نادرا، ويسمونهم القصاص، فكان عطاء بن السائب يقول: لا تجالسوا القصّاص(١٨)، وكان أبو عامر العقدي يحكي أنه السبب في توجيه عبد الرحمن بن مهدي – المحدث الكبير وأستاذ أحمد بن حنبل- لدراسة الحديث وإنقاذه من هواة التأريخ وتخاليطهم، فيقول عنه: «كان يتبع القصّاص، فقلت له: لا يحصل في يدك من هؤلاء شيء»(١٩).

وربما تعود انطباعات النقاد القدامى لمشكلة القصّاص إلى رغبتهم في تشويق المستمعين والاستمتاع بعلامات التعجب والدهشة على وجوههم، وقد روي عن الأصمعيّ قوله: «قيل للكذاب: ما يحملك على الكذب؟ قال: لو تغرغرت به مرة ما نسيت حلاوته»(٢٠)!

كذلك فإن فكرة نقد التاريخ ومشتملاته من الأخبار في كل المجالات قد وصلت مرحلة متقدمة لدى بعض الجهابذة في مراحل مختلفة من التاريخ، من أنضجها مرحلة ابن خلدون، وهو القائل:

«فلا تثقنّ بما يُلْقَى إليك... وتأمّل الأخبار واعرضها على القوانين الصحيحة؛ يقع لك تمحيصُها بأحسنِ وجه»[٢١].

الحواشي:

(١) د.عبدالله الغذامي، إعادة كتابة التاريخ (مقال)، مجلة قوافل، العدد٢٩، المحرم ١٤٣٤هـ نوفمبر ٢٠١٣م، ص٧-٩.

(٢) د.طه حسين، في الشعر الجاهلي، د.ط (القاهرة : دار المعارف، د.ت)، ص٢.

(٣) السابق، ص٧.

(٤) د.طه حسين، على هامش السيرة، ط ٣١ (القاهرة : دار المعارف، د.ت)، ج ١ /ط،ك (المقدمة).

(٥) د.طه حسين، الفتنة الكبرى (٢)علي وبنوه، ط ١٣،(القاهرة : دار المعارف، د.ت)، ص ١٢٩.

(٦) د.علي الوردي، مهزلة العقل البشري، ط٢ (لندن : دار كوفان، ١٩٩٤م)، ص ٦١.

(٧) د.علي الوردي، خوارق اللاشعور، ط٢ (لندن : دار الوراق للنشر، ١٩٩٦م)، ص٢٣٨.

(٨) ينظر: عضد الدين عبد الرحمن بن أحمد الإيجي، كتاب المواقف، ط١، تحقيق د.عبد الرحمن عميرة (بيروت: دار الجيل، ١٩٩٧م) ، ٣/٦٦٥.

(٩) السابق، ٣/٦٤٢.

(١٠) عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ط١، تحقيق وتقديم وتعليق عبد السلام الشدادي (الدار البيضاء: بيت العلوم والفنون والآداب، ٢٠٠٥م)، ١/٦.

(١١) ينظر: أحمد بن علي أبو بكر الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، د.ط، تحقيق د.بشار عواد معروف (بيروت: دار الغرب الإسلامي، د.ت)، ١/٢٢١.

(١٢) ينظر: عبد الله بن عدي الجرجاني، الكامل في ضعفاء الرجال، ط٣، تحقيق يحيى مختار غزاوي (بيروت: دار الفكر، ١٤٠٩هـ/١٩٨٨م)، ٦/١١٢.

(١٣) ينظر: تاريخ بغداد، ٣/٣ وما بعدها.

(١٤) أبو يوسف يعقوب بن سفيان الفسوي، المعرفة والتاريخ، ط١، تحقيق د.أكرم العُمَري (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨١م)، ٢/٧٧٥.

(١٥) تاريخ بغداد، ١٢/١٦٦.

(١٦) د.شوقي ضيف، البحث الأدبي: طبيعته –مناهجه- أصوله – مصادره، د.ط (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص١٦٣.

(١٧) السابق ، ص ١٦١-١٦٢.

(١٨) المعرفة والتاريخ، ٢/٧٧٥.

(١٩) تاريخ بغداد: ١٠/٢٤٠.

(٢٠) أبو جعفر محمد بن عمر بن موسى العقيلي، الضعفاء الكبير، ط١، تحقيق عبد المعطي أمين قلعجي (بيروت: دار المكتبة العلمية، ١٤٠٤هـ.١٩٨٤م)، ١/١٠.

(٢١) عبد الرحمن بن خلدون المغربي، تاريخ ابن خلدون، المسمى (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)، د.ط. (بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت)، ١/١٣.

ARCHIVE
http://Archivebe

البنات، البنات، البنات

عزالدين المناصرة - فلسطين

البناتُ، البناتُ، البناتْ
حارساتُ الكروم،
تلألأْنَ فوق النجومِ،
وتحت الغيومِ،
رياحُ السَّمومَ،
تَهُبُّ على باكَياتِ الرسومِ،
كأنَّ همومي،
تفاعيلُ من شَجَنٍ ، طافحاتْ
حارساتُ الكرومِ، يُتَرْغلْنَ كالقُبَّراتْ.
في حبائلهنَّ، إجَاصٌ يُغَرِّدُ،
ثمَّ سَفَرْجَلَةٌ، تتباهى بصُفرتها الذهبيّةِ،
حتى انحنى طائرٌ مائعٌ، أزعرُ الحركاتْ
يتنقَّلُ بين الغصونِ،
يُداعبُ أشواقَهُنَّ،
وكُنَّ بلا خُمُرٍ، سافراتْ
البناتُ، البناتُ، البناتْ.
في فلسطينَ، يختلف الأمرُ،
حيثُ النساءُ، يُجرجَرْنَ،
نحو السجون البعيدة في الحافلاتْ
في سَلاسلهنَّ، قناني الحليبِ لأطفالهنَّ،
وبعضُ الرسائلِ، خبَّأنَها، في الضُلوعِ،
تباركت المُرْضعاتْ
النساءُ الجميلاتُ،
يزرعن في الأرضِ، أغلى الأماني، وملحَ المعاني،
وهُنَّ سماءٌ من الشَفَقِ العَسَليِّ،
ومن أنبلِ العائلاتْ.
في الزنازنِ، كُنَّ تكوَّرْنَ ليلاً،

وصُبْحاً، تجمّعْنَ في ساحة الشَجَراتْ
في عذاباتهنَّ، نواحٌ خفيٌّ،
ورغم الأسى، صابراتْ
البناتُ، البناتُ، البناتْ.
حين غنَّينَ حول الشهيد،
رقَصْنَ، رقصنَ، رقصنَ،
فأجفلت الدالياتْ
حارساتُ الكروم،
تذكَّرنَ أيّامَهُنَّ الخوالي،
استفاقتْ جنادبُ صيف طويل،
فأكملت البنتُ، تَرْويدَةَ الأمّهاتْ:
-طائرٌ أخضرُ الكاحلين، وزيتونةٌ في الجناحْ
صَفَّرتْ للخيول، فهاجتْ، وماجتْ رؤوسُ الرماحْ
طائرٌ دارَ في الكون، ثمَّ استراحْ
فوق غُصن عنيدْ
يا بنات الرُعود، عظام أخي، تُستباحْ.
الأغاني، التي أصبحتْ هَمْهَماتْ
في السجون، التي من حديدْ
السجونُ، التي خَنَقَتْ عَبْرتي، يومَ عيدْ
فانتظر يا حبيبي، رفيفَ الوِشاحْ
سألملمُ هذا النثارَ المُتاحْ
سأعيدكَ لحماً وعظماً،
لكي تستوي فوق عرشٍ جديدْ
ترتوي من نشيد السَماحْ
وتُغنّي قصائدَ كنعانَ، تحت سماء الجليدْ.
طائرٌ سيّدٌ، أخضرُ الكاحلين، وزيتونةٌ في الجناحْ
سيرفرفُ يوماً على أَسْقُفِ الغُرَفِ القاهراتْ:
نحن مَنْ يزرعُ العاصفاتْ
نحنُ مَنْ يسردُ القصصَ المُوجعاتْ
نحن مَنْ يرثُ الأرضَ، والأنجمَ الساهراتْ
البناتُ، البناتُ، البناتْ.
-أشعَلتْ أُغنياتُ الكروم، الحنينَ، ولاحتْ مناديلُهنَّ،
كأنَّ الفضاءَ، ارتعاشٌ، كَأنَّ الغناءَ، صلاةُ القناديلِ
في الدير، أوْ صرخةُ النائحةْ

أَوْ كأنَّ التفاعيلَ، فاعلةٌ في معاركنا الخالداتْ
أَوْ كأنّ القوافي، تقودُ المغني الحزينَ إلى الذكرياتْ.
يتراقصنَ بالحَبْل
كانت عصافيرهُنَّ المُلوَّنةُ الأجنحةْ
تتراكضُ فوق الغيوم الكثيفةِ،
ثمَّ تقاطعت الزَقزَقاتْ.
في أعالي الصنوبر،
دَوْزَنَ (زريابُ)، عوداً قديماً،
وَشَدْشَدَ بعضَ مفاصله،
ثمَّ راحَ يُغنّي لأندلُس قد تقومُ،
وراحَ يُراقِصُ من فَرْطِ بهجتهِ،
نَشْوَةَ الساحراتْ
البناتُ، البناتُ، البناتْ.
مثْلَ عاصفة، ولَّعَتْ صمتَ تلكَ الكروم،
تَنهّدت النسْوةُ الشارداتُ،
كأغنيةٍ جارحةْ
السماءُ تُراقبُ خَبْطات أرجُلهنَّ،
وداليةٌ خاطبَتْ أُختَها،
بنشيد عتيق عن المذبحةْ.
-ثمّ، قُمنَ بنَقْل ضفائرهِنَّ على عَوْسجٍ، باكياتْ
وأدرنَ دُفوفَ القَمَرْ
سيّدي يا عُمَرْ
أنتَ مَنْ قلتَ: إنَّ فلسطينَ، قد وُلدَتْ
مُهْرَةً حُرَّةً، تحت هذي السماءْ
فلماذا تكسَّر صوتُ السماءِ،
لماذا تقطّع هذا الوَتَرْ
هذه الأرضُ، تعرفُنا جيّداً،
والنقوشُ القديمةُ، تعرفُنا جيّداً،
والبلاغةُ محفورةٌ في النُصوص،
وفي وسْم أغنامهنَّ، وأغنية الراعياتْ
مُنْذُ كانَ القماطُ، وكانَ الكَفَنْ
لم نَجيء من ضواحي (كريتَ)،
ولم نتولد في اليَمَنْ
واسم كنعانَ، أجدادُنا طرَّزوهُ،

على مَتْنِ هذا الحَجَرْ.
سيِّدي يا عُمَرْ
قد وُلدنا على هذهِ الأرض
تحتَ السُفوحِ، وفوقَ السُفوحْ
وشهدنا ولادتَها، قبل طوفان نوحْ
نحنُ من هذه الأرض، قبل الزمان الشحيح.
حارساتُ الكروم، يُواصلنَ رقْصَتَهُنَّ،
ولم تتعب المُنشَداتْ.
طُفْنَ حول الشهيدِ، انتظرنَ المَطَرْ
سيِّدي يا عُمَرْ
أين عُهْدَتُكَ المقدسيَّةُ، أين أعالي الصُروحْ:
كاميرا، لم تَقُلْ، كيف جاءوا بقُطعانهمْ،
كاميرا، لا تبوحْ،
كاميرا، لم تقُلْ: أين كَبّوا نفاياتهمْ،
كاميرا، تَتَشدَّقُ، حين ادّعتْ أنَّها،
ستقول الحقيقةَ في الشمسِ،
حتى الوضوحْ.
أفسدوا المُدُنَ الطاهراتِ،
لصوصُ المياهِ، لصوصُ المزارعِ،
والطاقة الكامنَةْ
أفسدوا فتنَةَ الأمكنَةْ
أحرقوا حارةَ الزعفرانِ، طريقَ الحريرِ،
مغارةَ مَهْد المسيح.
كاميرا جارحةْ
لم تَرَ الذَبْحَ، والمذبحةْ
روَّعوا الطفلَ، والشيخَ، والسيِّدةْ
كاميرا لا ترى، غيرَ هذي القُروحْ
كاميرا جاحدةْ
بنتُ كلب، تُزوِّرُ حينَ تُريدْ
نحنُ نعرفُ، أنَّ الرّصاصةَ ،عمياءُ،
إنْ لم تكن لعنةً للعدوّ الأكيدْ.
كاميرا، لم تشاهدْ، ولم تستمعْ، للنشيد،
الذي أشعلَ الحارساتْ
حارسات الرموزِ الجديدةِ، والكائناتْ
البناتُ، البناتُ، البناتْ.

في السَّرد الشِّعريِّ من خلال قصيدة لعمر بن أبي ربيعة (١)

دراسة بنيويّة

د. أحمد الودرني - تونس

منذ وُجد الإنسان وهو يحكي: عن نفسه ووجوده أصلاً ومصيراً. إنها حكايات بلا نهاية، لا ينضب لها معين(٢). وبالرموز يعقد الإنسان صلتَه بالكون، ويروي مغامراته في الوجود: باللغة والإشارة والإيماء والألوان والأضواء والضّحك والبكاء والخيال والصّياح والصّمت... بكل تلك يسعى إلى فهم ذاته وإدراك محيطها، فلا غرابة - والحالة تلك - أن يحتوي السَّردُ الإنسانَ ووجودَه؛ فيسرد باللغة الشّفوية أو المكتوبة وبالصّورة الثّابتة أو المتحرّكة وبالإشارة وبالخليط المنظّم من كل هذه العناصر، فالسَّرد حاضر في الأسطورة والخرافة والحكي الخيالي والقَصّ العجيب والخبر والملحمة والحكاية العادية والمأساة والدّراما والكوميديا والتّمثيل الإيمائي واللّوحة الفنّية وزخارف الزّجاج الملوّن والسِّينما وصنوف الهزل والإضحاك وبسيط الأحداث والحوار. إن السرد حاضر في كل زمان ومكان، إنه مع بدء الإنسان، ففي البدء كان السَّرد(٣). هكذا يتجلّى والحياةَ صنويّن لا ينفصلان، إنه شكل من أشكال التّعبير الكوني العام(٤)، إن كل سرد يقتضي سارداً، أي: قائماً بالسَّرد(٥)، يحرّكه مقصد أي رغبة في أن ينقل شيئاً ما إلى مرسَل إليه: Destinataire. ليس حدثُ السَّرد مجرد وصف لسلسة من الوقائع؛ لأنه موصول بغاية يُسخَّر من أجل بلوغها نشاط لغوي ما، إنَّ السَّرد بحث مستمر ومتواصل يهدف إلى الإجابة عن أسئلة جوهريّة، يطرحها الإنسان على نفسه: مَنْ نحن؟ ما أصلنا؟ ما مصيرنا؟ ما حقيقة كياننا؟(٦).

إن أسئلةً من ذاك القبيل تَقُضُّ مضجع الإنسان وتطرد عنه كلَّ طمأنينة ورضىً، وكلّما أنعم فيها النظر، استغلقت عليه، ولكنّه استغلاق يغريه بطلب اليقين، فلا يجد من ملاذ سوى مخياله، ينسج على نَوْله حكايا، عساها تبوح بحقيقة الكيان أو بشيء من تلك الحقيقة، فالسَّرد يخرج من يمّ التّوتّر وصُلب التّناقض، فهو وسيلة الإنسان في مسيرة بحثه عن نفسه.

إن السرد نشاط لاحق لوجود حقيقة هي في عداد الماضي (حتى وإن كانت وليدة الاختلاق الخالص). ويتميّز هذا النشاط بالقدرة على بعث كَوْن مَرْوِيٍّ، يقتفي أثر حقيقة لا توجد إلا من خلال ذلك الكَون، فكيف يكون السرد انعكاساً أميناً لحقيقة

منقضية؟ (حتى وإن كان الفاعلُ القصصيُّ قد عاش تلك الحقيقةَ فعلاً)[٧].

ليس السرد إذن إلا إعادةَ بناء لما قد مضى في عالَم الخيال أو في عالم الواقع، أي: هو في جوهره شكلٌ من أشكال المحاكاة، ولكنه خاضع لنظام، فهو كلٌّ متكاملٌ، يتأسّس على ثنائية القَصّ والوصْف:

Récit	=	سرد
Narratif / Descriptif		قصّ / وصف

فالوصف يقود إلى اكتشاف عالَم يُفترض أنه قائم بذاته على نحو ثابت، أما القَصّ فينظّم العالم على طريقة التّتابع والتواصل من خلال منطق يتميَّز فيه التماسك بنوع من الحصر (بداية/ نهاية)[٨]؛ لذلك نجد الفاعل الواصف يضطلع بدور:

الملاحظ : الذي يقف على التفاصيل

العالِم الذي يُحسن التشبيه وتسْمية العناصر وتصنيفَها حسب خصائصها.

الواصف: الذي يحسن بيان الأشياء واستحضارها.

ونجد الفاعل الذي يحكي، يضطلع بدور الشاهد الذي هو على اتصال- وإن على نحو خيالي- بالواقع المعيش، أي: بنسق التجربة التي يلاحَظ من خلالها تحول الكائنات تحت تأثير ما تأتيه من أفعال[٩].

إن الخطاب الذي ينهض على الوصف هو خطاب منساب، لا يخضع لأي شكل من أشكال الحصر-لذلك لا يمكن تلخيصه- ولا للمنطق التركيبي سوى المنطق الذي يسلَّط عليه من خارج (درجة المقروئيَّة)[١٠] في حين يتأسس الخطاب القائم على القَصّ من خلال مستويَين، هما:

بنية منطقية، كامنة خلف المظهر في شكل عمود فقريّ سرديّ.

سطح ذو دلالة، ينهض على البنية المنطقيّة ويتفاعل معها في الوقت نفسه إلى أن يحوِّلَها ويعيد تشكيلَها.

ويخضع خطاب القص لقاعدة الحصر والمنطق التركيبي الذي يُتيح عمليات الاختصار أو التوسيع حول العمود الفقري السّردي، ويمتاز شكل الانتظام القصصي[١١] بضرب من التقطيع المزدوج:

بناءً سلسلة من الأحداث وفق منطق ما (منطق حدثيّ) هو الذي سيكون عماد الحكاية وهو ما يسمَّى بانتظام المنطق القصصي.

إحلال التّمثيل القصصي محلَّه بما يجعل الحكاية ونظامها الحدثي كَوْناً محْكيًّا (Univers narré) وهو ما يُسمَّى بانتظام الإنجاز القصصي. (Organisation de la mise en narration)[١٢].

يقول (جيرار جينيت): «هناك في الظاهر مكانةٌ لنوعيْن من النظرية السّردية: نظرية سردية غرضية (Thématique) بالمعنى الواسع للكلمة (تحليل الحكاية أو المضامين السَّردية) ونظرية سرديّة شكليّة (Formelle) أو بالأحرى صِيغيَّة (Modale)، أي:

تحليل السرد باعتباره صيغة تمثيليَّة (Mode de représentation) للحكايات وذلك في مقابل البُنى غير القصصية، مثل المسرح الدرامي (Le dramatique) وغيره بلا شك ممّا لا ينتمي ضرورة إلى الأدب»(١٣). ويضيف (جيرار جينيت) قائلاً: «لا توجد (مضامين قصصية)، بل أشكال تسلسل من الأحداث أو الوقائع، قابلة لأيّة صيغة من صيغ التّمثيل ... والتّي لا يمكن وصفها بأنها (قصصية) إلا لأنها تتّخذ التمثيل القصصي قالباً لها(١٤)، وهو ما يعني أن البناء المنطقي القصصي لا يوجد إلاّ من خلال الإنجاز السّردي.

وإضافة إلى هذا وذاك فإن التقطيع المزدوج المذكور يفرض نفسه على الأقل كأداة تحليل للنصوص القصصية، علماً وأن النّصّ - أيّ نصّ - هو نتيجة تأليف لعوامل متعدّدة، ذات أجناس متباينة، تتنزّل في (ما وراء النُّظم اللّغوية)؛ لذلك يصبح من باب الإسراف الحديث مطلقاً عن (نحو النّص) أو (النّحو السردي) أو حتى عن (علم تركيب النّص)، فذاك مغر لا محالة إلا أنه لا توجد بنية ثابتة خالصة؛ فاللغة ظاهرة دلاليّة. وكلّ بنية - لكي تصبح دالة - هي في حاجة إلى المعنى، وبمجرّد أن تكتسي المعنى أو يكتسيها، يتزعزع ثباتها ويصيبها التحوّل، فتصبح بنية أخرى؛ لأنها لم تعد عاطلا.

إنّ نظام اللغة صارم، دقيق، ينهض على معايير وقواعد، ينتجُ عن الإخلال بها تعطيلٌ وإطاحةٌ بمبدإ الإفادة (La pertinence)، أمّا نظام الخطاب فأكثر تحرّرا؛ إذ يتاح فيه للمنشئ أن يختار مَعاجمَه وينسّق عبارته حسب ميولاته ورغبته أو يهب شخوصَه من ذاته أو يُنطقها إذ يتاح فيه للمنشئ أن يختار معاجمه وينسق عبارته حسب ميوله ورغبته، أو يهب شخوصه من ذاته، أو ينطقها بما يشاء، ويجعلها تتدخل بطريقة ليست دائمة منتظَرة ممّا يَسِم النص، سواء أكان مسرحيًّا أم شعريًّا أم قصصيًّا بضرب من الذّاتية والمرونة والتلقائية التي تتفاوت خفاء وتجليًّا من كاتب إلى آخر.

لا بدّ من أن يقوم الفارق جليًّا بين نظام اللغة في دقائقه ومعياريّته، ونظام الخطاب في خصوصيّته ومرونته؛ فلا يمكن استعمال مفهوم «القاعدة»:Règle في نظام الخطاب: L'ordre du discours كما هو الحال في التّركيب اللّغوي: La syntaxe de la langue، ففي النّظام اللغوي: L'ordre de la langue ينجم عن عدم تطبيق قاعدة ما؛ تعطيلُ الآلة التي تُنتج المعنى، وهذا لا يكون بالنسبة إلى نظام الخطاب(١٥). فما هي خصوصيّةُ نظام الخطاب؟

لئن اختلف نظام الخطاب عن نظام اللغة، فإن أواصر القربى بين النظاميْن وشيجة؛ لأن الخطاب مقدود من اللغة، ناشئٌ عن نُظُمها وإن تميَّز عنها، فاللّسانيّات تقف عند الجملة بما هي الوحدة الأخيرة التي تمتلك مشروعيّة النظر فيها. فلئن كان موضوع اللّسانيّات يتّسع للجملة، فإن الخطاب نفسه - باعتباره مجموعة من الجُمَل - يبدو منتظماً، وبانتظامه ذاك يشكّل بلاغاً Message وافدًا من لغة أخرى، تسمو على لغة اللّسانيّين، فللخطاب وحداتُه و(قواعدُه) و(نحوُه)(١٦)، بمعنى أن ضوابطه

مغايرة لضوابط النّظام اللّغوي. إنّه موضوعُ لسانيّات من درجة ثانية، إنها لسانيّات الخطاب: Linguistique du discours (١٧)؛ لذلك يُفترض وجود مشاكلة بين كلٍّ من الجملة والخطاب، فيصبح الأخيرُ (جملة) كبرى وتصبح الجملةُ - مع اعتبار بعض الخصوصيات - خطاباً وجيزاً(١٨).

إن الخطاب السردي - من وجهة نظر بنيويّة - مرتبط بالجملة، دون أن ينحصر في مجموعة من الجُمل؛ لأنه عبارة عن (جملة) موسَّعة، مثلما أنّ كلَّ جملة تقريريّة هي بشكل من الأشكال بدايةٌ لخطاب سردي قصير(١٩)، فالعلاقة بين نظام اللغة ونظام الخطاب السّردي (الذي نُعنى به في هذا المقام) علاقة جدلية، قائمة على التّعالق والتّمايز، فعلى قدر اتّصالهما؛ يكون انفصالُهما.

إن فهم النص السردي لا يتمثل فقط في متابعة تطوّر الحكاية نحو الانفراج وانحلال خيوطها، بل كذلك في إدراك المراتب التي تنتظمها: Les étages وفي إسقاط التّسلسل الأفقي للخيط السردي على محورٍ هو ضمنيًّا ذو شكل عموديّ؛ فقراءةُ نصٍّ سرديٍّ (أو سماعه) لا يعني مجرد انتقال من كلمة إلى أخرى، بل الانتقال من مستوى إلى آخر(٢٠).

وسنعمد - فيما سيأتي - إلى تحليل حكاية، ضمن نصّ شعريّ، مهتمّين بنوع خاصّ من السّرد هو سرد الشّعر؛ وذلك لسببيْن بارزيْن:

سبب عامّ يتمثل في اهتمامنا بقضايا الشّعر والشّعرية، وخصوصاً بالشّعر العربي القديم، فالسّرد في الشعر القديم من شأنه أن يضيء لنا جوانب من فهم العرب للشّعر ووظيفته.

سبب خاص يتمثّل في خصوصيّة مبحث السّرد الشّعري وطرافته، وما يمكن أن يربطه بالسرد عامة وبالشعر خاصة وعلاقة هذا بذاك؛ ولذلك وطّأنا لمداخلتنا بمفاهيمَ في السَّرد والسَّرديَّة والخطاب.

ويعود اهتمامنا بعمر بن أبي ربيعة إلى أسباب، أبرزها:

أنَّ عمر بن أبي ربيعة من أبرز الشعراء الأوائل، ينتمي إلى القرن الأوَّل (٢٣ هـ -٩٣ هـ) وقف شعرَه أو كاد على الغزل. قال عنه جرير: «إنَّ هذا الذي كنا ندور عليه، فأخطأناه وأصابه هذا القرشي»(٢١) وقال عنه آخر: «لَعُمَرُ بن أبي ربيعة أوْصفُنا لربَّات الحجال»(٢٢) ولقّبه طه حسين بـ(زعيم الغَزلين).

احتفاءَ عمر أبي ربيعة بالقَصّ؛ فجلّ قصائده حَكايات مع النّساء ومغامرات ذات أطوار(٢٣)، فالقَصُّ يشكّل بنية مميَّزة في شعر عمر.

إنَّ ما يلي من عملنا سيتركّز على جانبيْن بارزيْن:

* القراءة: قراءة قصيدة شعرية لعُمر، نسيجُها حكاية، ورصْد مقوّماتها القصصيّة.

* التأويل: تأويل ظاهرة السَّرد الشّعري وتميُّزه عن السّرد عامّة في ضوء نظرية الشّعر عند العرب.

القصيدة:

قل للمليحة قد أبلتني الذِّكَرُ ... فالدَّمعُ كلَّ صباح فيك يَبْتدرُ
فليت قلبي وفيه من تعلقكم ... ماليس عندي له عدل ولا خطرُ
أفاق إذ بخلت هندٌ وما بذلت ... ما كنتُ آمله منها وأنتظرُ
وقد حذرتُ النّوى في قرب دارهم ... فعيل صبري ولم ينفعنيَ الحذَرُ
قد قلتُ إذ لم تكنْ للقلب ناهية ... عنها تُسلّي ولا للقلب مُزدَجرُ
ياليتني متُّ إذ لم ألقَ من كلفي ... مفرّحا، وشآني نحوها النّظرُ
وشاقني موقفٌ بالمَروتين لها ... والشوق يُحدثه للعاشق الفكَرُ
وقولها لفتاة غير فاحشة ... أرائحٌ مُمْسيا، أم باكرٌ عُمَرُ
الله جارٌ له إمّا أقامَ بنا، ... وفي الرَّحيلَ إذا ما ضمّه السّفرُ
فجئتُ أمشي ولم يُغْفِ الأُلى سمَروا، ... وصاحبي هندوانيٌّ به أثُرُ
فلم يَرُعْها، وقد نضّت محاسدها ... إلا سوادٌ وراء البيت يستترُ
فلطمتْ وجهها واستنبهتْ معها ... بيضاءُ آنسةٌ من شأنها الخَفَرُ
ما باله حين يأتي، أختِ منزلنا ... وقد رأى كثرة الأعداء إذ حضرُوا
لشقوةٍ من شقائي، أختِ، غفلتُنا ... وشؤم جَدّي وحَينٌ ساقه القدرُ
قالت أردت بذا عمدا فضيحتنا ... وصَرم حبلي وتحقيق الّذي ذكرُوا
هلاّ دسستَ رسولاً منك يُعلمني، ... ولم تَعجّل إلى أن يسقط القمرُ
فقلتُ داعٍ دعا قلبي فأرّقه ... ولا يُتابعني فيكم فينزجرُ
فبتُّ أُسقى عتيقَ الخمر خالطه ... شهدٌ مشارٌ ومسكٌ خالصٌ ذَفِرُ
وعنبرُ الهند، والكافورَ خالطه ... قرنفُلٌ، فوقَ رقراقٍ له أشَرُ
فبتُّ ألثمها طورا ويُمتعني ... إذا تمايل عنه، البردُ والخَصَرُ
حتى إذا الليل ولّى قالتا زَمَرا ... قوما بعيشكما، قد نوّر السَّحَرُ
فقمتُ أمشي، وقامتْ وهي فاترةٌ ... كشارب الخَمر بطّى مشيَه السَّكَرُ
يسحبْن خلفي ذيول الخزّ آونةً ... وناعمَ العَصْبِ كيلا يُعرفَ الأثرُ

عمر بن أبي ربيعة

الدّيوان، بيروت، دار صادر، (د.ت.).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

شرح:

٢ - العدل: المعادل. الخطر: المثْل.

٧- بالمروتين: على تثنية المروة، وهي جبل بمكة يعطف على الصّفا.

١٠- أُثر: جمع أثير وهو جوهر السّيف أو الفرند.

١٨- المشار: العسل المستخرج والمجتنى، والمراد بذلك ريقها. ذَفر: رائحته طيبة.

١٩- رقراق: أي ثغر رقراق، يترقرق فيه الماء. الأُشر: بياض الأسنان وتحزيزها ورقّتها.

٢٠- الخَصَر: البرد، والمراد به ثغرها.

٢١- قالتا: أي هي وأختها أو هما أختان لها. زَمَرا: صوتا.

٢٣- العَصْب: ضرب من البرود.

أ) التّحليل:

* ينتمي النص إلى غرض الغزل للشاعر عمر بن أبي ربيعة.
* موضوع النص: شكوى الشاعر انفصاله عن المرأة وتذكّره لحاله معها.
* تركيب النّص:

إن تحديد وحدات النّص أمرٌ من الدقة بمكان. فالمعنى هو مقياس ضبط هذه الوحدة أو تلك؛ باعتبار ذلك خاصّية وظيفيّةً (Caractère fonctionnel) ولا يشكل المقطع[٢٤] وحدة إلاّ إذا كان في تعالق مع غيره (Terme dune corrélation)، علماً وأنّ الوظيفة - من وجهة نظر لسانيّة - هي ما يحمله الملفوظ من معنى أو معان تستوي وحدات وظيفيّة؛ لأن الوظيفة لا تتمثّل في الكيفيّة التي يقال بها الملفوظ، بل فيما يبوح به ذلك الملفوظ من معنًى[٢٥].

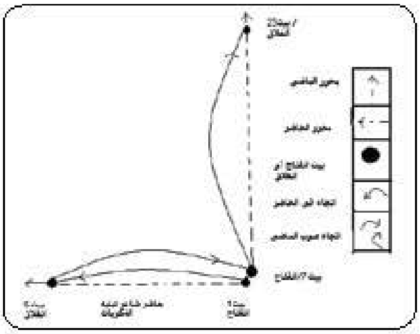
الوحدة الأولى: إبلاءُ الذكريات للشّاعر (١ـ ٦)

الوحدة الثانية: حكايةُ الشّاعر لأطوار المغامرة (٧ـ٢٢)

فالمقطع الأول يشكّل وحدة مرتبطة ضرورة بالمقطع الثاني. فقد عرض الشاعر لحاله وقد أبلته الذكريات، متدرّجاً من وصف عامّ لعلاقته بالمرأة نحو رَصْد موقف من بين ذكرياته تلك. فلقد تشكّلت البنية المقطعيّة من الوحدة الأولى إلى الوحدةَ الثانية وفق الرسم التالي:

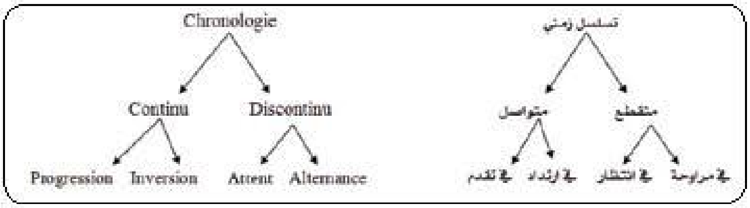
إنّ الأحداث لا تتتابع اعتباطاً. ولكي نحدّد مفهوم تماسكها (Cohérence)؛ لابد من التّنبيه إلى أنّها تقع بين بداية ونهاية. ويضطلع بعضها بدور سردي من نوع الانفتاح، وبعضها الآخر بدور سردي من نوع الانغلاق[٢٦].

وظيفة انفتاح : يكتسب الحدث وظيفة انفتاح؛ عندما لا يكون مسبوقاً بحدث من جنسه، وعندما يتوفر ذلك الحدث على إمكانية حصول تطوّر مّا في شكل سلوك، يلتزم به فاعلٌ من الفواعل.



وظيفة انغلاق : يكتسب الحدث وظيفة انغلاق؛ عندما لا ينتُج عنه حدثٌ من جنسه، وعندما ينتهي بتطوّر مّا في الأحداث، وسلوكٍ معيّن لفاعلٍ من الفواعل إلى نتيجة إيجابيّة أو سلبيّة[٢٧].

لقد عمدنا إلى وضع رسم بياني؛ يجسّم بناء القصيدة على نحو بارز، فالقصيدة تفتح على التذكّر والنّوى والصّدّ، ثم تتشعب نحو الماضي في حركة ارتداديّة ظاهرة. إنّ التّسلسل الزمني المتواصل لأحداث القصيدة لم يكن قائماً على التقدّم (Progression)، بل نهض على الارتداد (Inversion)، أي: انعكاس حركة الزمن في اتجاه الماضي؛ فأحداث كل حكاية تقوم على ضرب من التّسلسل الزّمنيّ الذي يكون إمّا متواصلاً في مظهرين، هما التقدّم والارتداد، وإمّا منقطعاً في مظهرين هما الانتظار والمراوحة(٢٨).



فالتسلسل الزمني لأحداث القصيدة، نهض على الارتداد، أي: الانعكاس في اتّجاه الماضي. معنى ذلك أنه بدأ بلحظة الحاضر: لحظة النّوى التي يعيشها الشاعر، منفصلاً عن المرأة. وقد أدّت عدة أسباب إلى تلك الحالة، من أبرزها في الظاهر: قسوة هند وصدّها وعجز الشاعر وضعفه والقدَر الذي أبقاه حيًّا يتعذب. وبقطع النّظر عن هاتيك الأسباب، فإن الأكيد أنّ الشّاعر يعيش في حاضره حياة سلبيّة بغياب الحبيبة؛ مما جعل حركة القصيدة تنعكس في اتجاه الماضي: ماضي الوصال استعاضة به عن حاضر الفرقة، فمن الحاضر الأليم إلى أفق الماضي السّعيد، ستكون الحكاية عبر أجنحة الذكرى، ففي القصيدة تتعالق لوحتان: لوحة قاتمة وأخرى باسمة. ونسيجُ اللوحتين حكايتان تتّحدان في قصّة واحدة على نحو ما يمتزج العذاب والعذوبة في تجربة الإنسان.

لقد سعينا فيما مضى إلى استنطاق المنطق القصصيّ للنص، من خلال التعليق على البنية وأشكال الانفتاح والانغلاق وصلة التّعالق (Corrélation) بين المقطع والآخر ونمط التسلسل الزّمني (chronologie) القائم على الارتداد. ولئن كان منطق القصّ على قدر من الثبات واللازمنيّة (Intemporalité)، فإنّ تشكّل منطق القصّ خلافُ ذلك تماماً؛ لأنّه انتقال من البنية الثّابتة اللازمنيّة كنموذج أوفى Archétype إلى مستوى تجسيد الحكاية، وذلك بتصريف الخصوصيّات الدّلاليّة: Spécificités sémantiques عبر قوالب اللحمة السّرديّة(٢٩)؛ لذلك سنُعنى فيما يلي من التّحليل بتشكّل المنطق القصصي (Configuration de la logique narrative) وبذلك سنكون ألصقَ بحكاية عمر بن أبي ربيعة مع المرأة، متّجهين مما هو نظريّ، تجريديّ، ثابت إلى ما هو محسوس، إنجازيّ، متحوّل.

إننا نعنى بتشكّل المنطق القصصيّ على مستويات أربعة:

* مستوى الحافز القصدي: La motivation intentionnelle
* مستوى التسلسل الزمني: La chronologie
* مستوى الإيقاع السّرديّ: Le rythme du récit
* مستوى الوسْم مكانا وزمانا: Le repérage spatio-temporel

١) الحافز القصدي:

أ / الوحدة الأولى:

يبدو الشاعر عوْنا سرديًّا في صورتيْن بارزتيْن:

هو عون مختار (Agent volontaire): اختار أن يُرسل للمرأة؛ ليبلّغَها أحزانه مستعطفا: (صيغة الأمر: قل + المخاطب)

هو عون مضطرّ (Agent non volontaire): ابتدرت دموعُه من أجل المرأة؛ فكان ضحيّةَ صدودها إلى أن تمنّى الموت. فهو ضعيف؛ عاجز Impuissant، مستغَلٌّ من فاعل إنسانيّ هو المرأة (Manipulation humaine). والعلاقة بين الصورتيْن سببيّة؛ إذ لولا استبداد الهوى بالشاعر، لما أرسل إلى المرأة، فالحافز واحد، يتمثّل في (الهوى).

ب / الوحدة الثانية :

لئن حافظ الشاعر في الوحدة الأولى على هواه، فإن الحبيبة نكثت عهد المحبّة؛ لذلك لم تحضر المرأة في بداية القصيدة كفاعل في الأحداث، بل حضرت كموضوع لها، بخلاف ما حصل في الوحدة الثانية التي تمثّل ماضي الوصال، فقد كان حافز الهوى مشتركا بين الشاعر والمرأة؛ فساهما سويًّا في أحداث الحكاية، وقد بدا الشاعر في صورتيْن:

عون سرديّ في حالة اختيار: إذ اختار المجيء إلى مخدع الحبيبة وهو يُبطن التّصدّيَ لكلّ العراقيل الّتي قد تحول بينه وبين مرادِه: (وصاحبي هندوانيٌّ به أُثُرُ/ بيت١٠).

عون سردي في حالة اضطرار: عندما دعاه داعي الهوى (داع دعا قلبي فأرّقه/ بيت ١٧) فلم يقدر على عصيانه؛ فبدا عاجزاً غير واع بما قد يحدّق به من مخاطر، ضعيفاً أمام فاعل غير إنسانيّ (Actant non humain)، وبذلك يلوح فريسة لقوّة خفيّة هي الحبُّ أو قدرُه (Manipulation surhumaine).

وبدت المرأة كذلك في صورتيْن:

عون سردي في حالة اختيار: اختارت أن تسأل عن عمر: (أرائحٌ ممسياً أم باكرٌ عمر؟ / بيت ٨) وأن تدعو له (اللّه جار له إمّا أقام بنا وفي الرّحيل إذا ما ضمّه السّفر/ بيت ٩) فهي تضمر له ودًّا، بله خالصَه.

عون سردي في حالة اضطرار: فقد دفعها الخوف إلى أن «تلطّم وجهَها» (بيت ١٢)

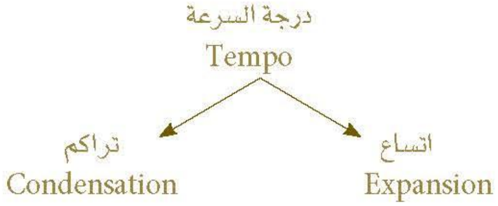
وترتبك متسائلة، حيرى (ما باله...؟ / بيت ١٣) وتتطيّر من سوء حظها (وشؤم جَدّي وحَيّن ساقه القدر/ بيت ١٤) وتوجّه إلى عمر شديدَ اللّوم (بيت ١٥ + بيت ١٦)، فالمرأة تظهر خائفة وقد استبد بها الفرَق من فاعل إنساني (Actant humain) يمكن أن يُلحق بها صنوف الأذى، وهو الرّقيب عامّة، سواء أكان بعضاً من أهلها أم غريماً معادياً أم كاشِحاً غيرانَ.

٢) التسلسل الزّمني:

لقد توقّفنا عند التسلسل الزمني للأحداث، من خلال تعليقنا على المنطق القصصي للقصيدة. ولكنّ ذلك لم يكن إلا على نحو مجرَّد، أمّا في هذا الصدد، فننظر إلى التسلسل الزمني على أنه مظهر من مظاهر تشكّل منطق القصيدة القصصي. إنّ التسلسل الزمني للأحداث لم يكن عن طريق التقدم -مثلما رأينا- بل عن طريق الارتداد بالانعكاس صوب الماضي؛ فالشّاعر في الوحدة الأولى، وإن اضطلع بالفعل القصصي، فإنه بدا ضعيفاً، غير مساهمٍ في تغيير مجرى الأحداث. وقد سعى إلى ربط صلة قوليّة بالمرأة عن طريق الرّسول: (قُل...) (بيت ١) ولَم يَعْد في ذلك شكوى البيّن وألم الصدود، أمّا في الوحدة الثّانية فقد حرص على ربط صلة خياليّة بحادثة انقضت في الواقع، ولكنها متمكّنة من وجدانه. وسواء أرغب في الوصال عن طريق الاستعطاف أم في بعث الماضي عن طريق الحلم، فإنّه لم يخرج عن دائرة السعي الخائب والموقف السلبي، فالارتداد على مستوى تسلسل الأحداث زمنيًّا هو ترجمة لارتداد الشاعر على المستوى الوجودي والنّفسي (ياليتني متُّ/ بيت ٦). فالشّاعر فقد صلته بحاضره؛ فحاول البحث عنها في زمن ولّى، لم يعدْ عالقاً إلا بجدران الذّكرى. فلِمَ يسعى الشّاعر العربيّ عامة إلى أن يلملم شتات عالَم جرّ عليه الزمن أذيال العفاء في حركة ارتداديّة مهزومة؟ لِمَ لا يضرب في مجاهل الآتي، فيطلق الخيال؛ لاكتشاف عوالم؟ (٢٠).

٣) الإيقاع السردي:

يتعلق الإيقاع بنسق الحكاية السّردي وبما سمّاه (جيرار جينيت) « تغيُّرات درجة السّرعة في النص القصصي: Les variations de tempo d'un texte narratif. فتتابُع الأحداث يتمّ تارة بسرعة، وطوراً ببطء، وتارة أخرى بتراكم، وحيناً بتمطيط(٢١).



فالمتأمّل في الوحدة الأولى من القصيدة؛ يلحظ أن الشاعر عرض لعلاقته بالمرأة في أوجز مساحة سردية، دون احتفاء بالشخوص والعلاقات فيما بينها، فذكر في

المقام الأول نفسه (ضمير المتكلّم المفرد/ الحديث عن قلبه) وأشار عرَضاً إلى مخاطَبه (قل/ الرّسول) وذكر المرأة نعْتاً (المليحة) واسماً (هند) وضميراً (أنتم - هم - هي)، أمّا المضمون فقد ساقه الشاعر بطريقة مختصَرة (Brève)، متراكمة (Ramassée)، تصل أحياناً إلى ضرب من الإضمار (Ellipse):

*إبلاء الذكريات للشّاعر.

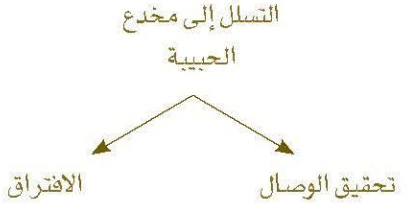
*غفوة قلبه وانخداعه.

*صدّ الحبيبة وتمنّعها.

*تمنّي الموت.

فدرجة السرعة السّردية في الوحدة الأولى مرتفعة إلى حد بعيد، وكأنّ الشاعر أمسى عاجزاً عن تمثُّلِ أحداث حاضره الأليم في تفاصيله التي لا يزيده التوقف عندها إلا عذاباً وضيقاً بالحياة؛ لذلك سرعان ما ضرب عنها صفحاً، مرتداً إلى الماضي، يتفيّأ ظلاله عبر التوهّمِ والرؤيا والخيال. وإذا أنعمنا النظر في الوحدة الثانية؛ ألفينا الشاعر يريد أحيانا ضرباً من التّوسيع (Expansion) الذي يعقب -عادة- قطْعاً في الأحداث؛ فيتوقّف التّطوّر المقطعي، ويتعطّل زمن القَصّ إلى حين، تاركاً المجال للوصف أو لتضمين بعض الأحداث القصيرة، السّريعة[٣٢]. وقد عمد الشّاعر إلى تمطيط بعض أجزاء الحكاية، عندما أورد مقالةَ المرأة لصاحبتها أو أختها (البيتان ١٣ +١٤) ومقطعَ حوار قصير بين المرأة والعاشق (الأبيات ١٥ – ١٦ – ١٧) ووصف رضابها وثغرها: (البيتان ١٨-١٩).

لقد عمد الشاعر إلى بعض أشكال التّوسيع؛ وذلك لتأثيث فضاء الحكاية. فما دار بين المرأة وأختها والحوار بين الشاعر والمرأة ووصف الرّضاب، كل ذلك لا يخلّ اختصاره أو إضماره بالمنطق الحدثي للحكاية التي تنهض على ثالوث من الأحداث محوريّ:



فالرّاوي إذ يُنْطق المرأة بالمقالة التي توجّهت بها إلى أختها، فإنه يتيح للشخص القصصي سانحةً للتّعبير عما يخالجه من مخاوف ومشاعر، دون أن يكون الرّاوي هو الواسطة، وذلك من خلال الإيهام بأن المرأة تشكو بلواها إلى غيرها، فهو(أنشأ) ولم (يُخْبر)، مستعملاً على لسانها صيَغ الاستفهام والنّداء؛ ترجمةً لما يعتريها من حيرة وارتباك. وإضافة إلى هذا، فَإنّ الراوي سخّر آليَّة أخرى، فعَّالة في تأثيث الفضاء السّردي، ألا وهي آليّة (لحوار) الّذي دار بين المرأة والعاشق[٣٣]، واتّخذ صورتيْن، تكشفان موقفاً للمرأة مزدوجاً:

صورة المرأة الرّافضة لصنيع الشّاعر، من خلال تواتر صيغ التّقرير التي تثبت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذنبه واجترائه (البيت ١٥).

صورة المرأة الرّاضية على صنيع الشّاعر، وذلك من خلال صيغة الحَثّ (هلَّا/ البيت١٦): حثّه على اختيار الزّمن الأنسب للخلوة: عند«سقوط القمر» استعانة بسواد اللّيل على عيون الكاشحين، فتبدو رغبتها في اللّقيا مضارعة لرغبة الشّاعر أو تفوق.

وفضلاً عن الحيوية التي يُدخلها الحوار على عالم الحكاية الفني، فإنّه يساهم في تعرية نفسيَّة الشّخوص وكشفها، رغم إتقانها للتخفّي وراء قناع الظّاهر (Leparaître/ تدروف).

ويضاف إلى ما سبق الوصفُ: وصف الرّضاب والثغر في شكل مشهد أخّاذ، يشدّ القارئ (أو السامع) ويضمن عنصر التّشويق (Suspense)، كما اضطلع الوصف بترجمة نمط العلاقة التي تصل الشاعر بالمرأة؛ إذ استعار لريقها (الخمرة المعتَّقة، المخلوطة بالعسل والمسك)، واستعار لثغرها الجميل (عنبر الهند والكافور، المخلوط بالقرنفل)؛ تعبيراً عما يترقرق من ثغرها من ماء (انظر البيتين ١٨ - ١٩). فالشاعر يبدو منغمساً في المرأة التي لاحت دنيا فاتنة، ترفل في الزينة والبهاء. إنّ إقبال الشاعر على المرأة على هذا النّحو هو إقبال على الحياة، يجْني من ثمارها حُبًّا من أجل تحقيق الامتلاء. وما أشبه حكاية عمر بحكاية امرئ القيس وقد تسلّل هو الآخر إلى (بيْضة خدْر لا يُرام خباؤُها) إلى أن فاجأها؛ فلقي منها اللّوم والتقريع حتى لانت له وعطفت، عندما اختلى بها في منخفض من الأرض و(هَصَر فَوديْ رأسها، فتمايلت عليه هَضيم الكشح ريًّا المُخَلخل[٢٤]. ما أقواه شبهاً بين الحكايتَين! إنه الحافر يقع على الحافر، وحَكْي آخذٌ بعضه برقاب بعض. فعلاقة الشاعر العربي بالمرأة مطّردة، متشابهة، بل إنها لا تكاد تختلف إلا في الظاهر عن علاقته بناقته وبفرسه وبالطّبيعة عامّة. كم يزعج هذا التّشابهُ المهتمّين بالشعر القديم ويؤرّقهم! بل لعلّ تشابه قصائد القدامى هو المولّد للاختلاف بينها، فرسْمُ الإبداع واحد، ولكنّ لكلّ شاعر ما يميّزه عن غيره، والخيط دقيق بين المؤتلف والمختلف في الشّعر العربي القديم[٢٥].

كان الإيقاعُ السّردي في الوحدة الأولى من النص على درجة مرتفعة، نتج عنها تراكم في الأحداث (Condensation)، علّلناه برغبة الشّاعر في الانصراف عن نبش خبايا الحاضر الأليم، أمّا الإيقاع السّردي في الوحدة الثانية، فكان بطيئاً عموماً؛ إذ أثرى الشاعر عناصر الحكاية بضروب من التّوسيع (Expansion)، أجملناها في الحوار بين الشّخوص والوصف، وهو ما أثّث الفضاء السردي تأثيثاً، ساهم في إثراء عالم الحكاية الفني.

٤) الوسْم مكاناً وزماناً:

إن الغاية من التوقّف عند مستوى الوسْم زماناً ومكاناً هي تبيُّن العلامات أو السّمات (Repères) في نظام اللّحمة السردية. وتتمثل هذه السّمات أساساً في ما يلي:

تنزيل المقطع في المكان: ولذلك تأثير في تماسك الحكاية على مستوى الانفتاحات

والانغلاقات التي قد ترتبط بأماكن معيَّنة، وتأثيرٌ كذلك في تسلسل الأحداث، فالانتقال من مقطع إلى آخر قد يرتبط بتغيُّر في الأماكن(٣٦).

تنزيل المقطع في الزَّمان: ولذلك تأثير في تماسك الحكاية على مستوى الانفتاحات والانغلاقات التي قد ترتبط بتغيُّر في الأزمنة(٣٧).

وصف الفواعل: فلئن اتّصل هذا المستوى بالوصف، فهو على صلة وثيقة بقاعدة القصديَّة (Principe dìntentionnalité)، إذ يمكّن من تحديد الافتقار (Manque) والبحث لسدّه (Quête) من خلال تحديد علاقات القوة بين الفواعل (قويّ ≠ ضعيف) وأنماط الحوافز (حركة إرادية ≠ لا إرادية) وكلّ ما يحيط بالمنطق الحدثي(٣٨).

لم تنهض الوحدة الأولى على وسم دقيق على مستوى المكان والزمان، والأكيد أن الشاعر يعيش الانفصال عن المرأة على مستوى المكان، باعتبار غلبة حديثه عنها بضمير الغائب، أمّا الهوة بين الشاعر والمرأة على مستوى الزَّمان فسحيقة، هي الهوّة الفاصلة بين ماضٍ ولّى وحاضر قاتم يجري، فكل صباح يبكي الشاعرُ حظَّه العاثر بعد أن يقضي ليلَه حرَّانَ وقد جفاه الكرى. إنه زمن الأحزان والآلام (عجز البيت ٠١). وهو زمن ذاتيّ خالص، يصوِّر بجلاء نفسيَّة الشاعر وتوتّرها، أمّا على مستوى الوصف (Caractérisation) فالشّاعر يبدو ضعيفاً، مفتقراً إلى المرأة التي بخلتْ عليه(البيت ٠٣) وصدَّته بكل قوّة وقسوة، فبكاء الشاعر لا إراديٌّ؛ لأنّه عَجَز عن السلوّ، أما صدُّ المرأة فإراديّ؛ لأنّها اختارت أن تقابل ودّه بالبخل والنّسيان والسلوّ.

ارتبط المكان في الوحدة الثانية بانغلاق الوحدة الأولى وانفتاح الموالية. وتمثّل في (المروتَين / البيت ٧). وسواء أكان على تثنية المروة، وهي الجبل بمكّة الذي يعطف على الصَّفا، أم اسماً لموضع ما، فإن الأساسيَّ أنَّ الحكاية موسومة بمكان، شكّل الإطار العام الذي تمت فيه الأحداث؛ لأن هناك إطاراً خاصًّا هو (منزل المرأة/ البيت ١٣) بمعنى المحلّ عامة، وهو يعج بالسُّمَّار من قوم المرأة الّذين يعارضون مثل هذه العلاقة. إنّه مكان يحمل دلالات الخطر؛ لذلك شكّل عائقاً من العوائق التي تقف في طريق الشاعر (العائق الإنساني: الأعداء، والعائق الطبيعي: ضو القمر). إنّ هذا المكان منفتح، يعرِّض الشاعر لعين الرقيب، إذ قد يؤتى فيه الشاعر من حيث لا يدري، لذلك كانت طريقة سيره إلى المرأة (مشيًا)؛ كي لا يسترعي انتباه السُّمَّار، وقد صحب سيفه؛ تحسّباً لكل طارئ (البيت١٠).

لكنّ هذا المكان المنفتح، تغيَّر في المرحلة الثانية من الحكاية، وإن لم يُشر الشاعر إلى ذلك على وجه التصريح؛ فما حصل خلال الخلوة بالمرأة، ترك آثاره في الأرض. ولا شكَّ في أنّ الاختلاء تمَّ في مأمن من الحُسَّاد، أي: في مكان خفيٍّ، بعيد عن الأنظار، ساهم بطريقة أو بأخرى في مساعدة الشاعر على تحقيق رغبته.

لقد كان الشاعر في المكان المنفتح الذي تسلل منه إلى الحبيبة، متحرّكا في اتجاه

غايته، وكان في المكان الذي اختلى فيه بالحبيبة ثابتاً. فالفاعل القصصي متحرّك في المكان المنفتح، ثابت في المنغلق؛ وقد ساهم ذلك في بلورة مشهد متكامل، فيه حركة وسعي، انتهيا إلى توازن ونجاح. هكذا تتجلّى المقابلات بين أحداث تمّت في فضاء منغلق وأخرى في فضاء منفتح، وأحداث كشفت عن ثبات وأخرى عن حركة؛ وقد نتج عن ذلك بناء مشهد هو من أكثر مشاهد المغامرة إثارةً.

أمّا الزّمان في الوحدة الثانية فإطاره العامّ هو الماضي، وإطاره الخاصّ هو (اللّيل). وينقسم زمن اللّيل في الحكاية إلى مرحلتيْن: زمن الوصول وزمن ما بعد الوصول:

زمن الوصول: وصول الشّاعر قبل سقوط القمر، فالقمر معارض للعاشق، قد يكشفه للأعداء، ويعجّل بنهايته؛ فيكتسب الزمن هنا دلالة الخطر والمغامرة (البيت ١٦).

زمن ما بعد الوصول: وهو زمن يتمطّط على قدر طول اللقاء بالحبيبة: التقاها والقمر طالع إلى أن ولّى الليل ونوّر السَّحَر (البيت ٢١) وآذن الصبح بالبلَج. وما ترديد الشاعر للناسخ (باتَ) في البيتيْن (١٨/١٩) إلا تأكيد لقضائه أكثر الليل مع الحبيبة، ينعم بوصالها.

لقد متَح الشاعر من معجم الخمرة صورةَ مَنْ سَكر بالرضاب حتى تثاقل في مشيته؛ إيذاناً ببلوغه حدَّ الامتلاء، فكيف لمن هذه حاله أن يشعر بانقضاء الليل؟

إنّ الزّمن طويل في بعده الموضوعي: من طلوع القمر إلى ما بعد السَّحر، وقصير في بعده الذّاتي؛ إذ لم يسعْ لذة الشاعر إلى أن وقع إخطاره بأن الليل ولّى، فالزّمن الذاتي منساب، يعلو على الدقائق والساعات، ويتشكّل حسب الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، ففي القلق تبدو الدقائق طوالاً، وفي السعادة تلوح الليلة مجرّد لحظة عابرة، فعلى ذلك النّحو تبدو الحكاية موسومةً بزمن اللّيل في وجهيْه الموضوعيّ والذّاتيّ على السّواء. وإذا عَدوْنا سمتيْ المكان والزّمان في الوحدة الثّانية إلى سمة الوصف (Caractérisation) على مستوى علاقات القوة وأنماط الحوافز، وجدنا أنّ الشّاعر قويٌّ بالنسبة إلى المرأة الخائفة من قومها، ضعيف بالنسبة إلى القوم الكُثْر، القادرين عليه، وهو الفرد الذي لا يصحب إلا سيفه. والشّاعر إذ يخضع لنداء القلب؛ فسلوكه يصبح لا إراديًّا، وإذ يختار المجيء إلى المرأة في خبائها؛ يرتبط لديه الإرادي باللاإرادي، أمّا المرأة فسؤالها عنه إرادي، واستسلامها له لا إرادي؛ إذ تَمّ بدافع الشّوق والهوى.

اهتممنا فيما سلف بتشكّل المنطق القصصي، من خلال حكاية الشاعر التي دارت حول مغامرته مع المرأة، أمّا في هذا المستوى الأخير من التحليل فسنعنى بمكوّنات العمليّة السرديّة، أو ما اصطلح عليه (بارت Barthes) بالتّواصل السّردي (La communication narrative) وما ينهض عليه من أطراف. فمثلما يقوم السَّرد على وظيفة تبادل كبرى (موزّعة بين واهب Donateur ومستفيد Bénéficiaire) فإنه يمثّل – باعتباره موضوعاً – رهان تواصل (Enjeu dúne communication)، إذ هناك باثٌّ للسّرد ومتقبّل له. ونحن نعرف أن الضميريْن

(أنا) و(أنت) في التّواصل اللّغوي، كلاهما يستلزم الآخر، كذلك لا يمكن أن يكون هناك سرد دون وجود راو وسامع (أو قارئ). ولئن بدا هذا في الظّاهر أمراً تافهاً وبدهيًّا، فإنّه لم يلق ما يستحق من الدرس والعناية. صحيح أن دور الباث (Lémetteur) لقي فائق الاهتمام تحليلاً وتفسيراً (يُدرس صاحبُ رواية مَا عادة دون التّساؤل عما إذا كان هو الرّاوي)، ولكن عندما يقع الانتقال إلى مستوى القارئ، فإنّ ما يتعلق من النظرية الأدبية بهذا الجانب محتشم، لا يكاد يذكر[٣٩].

ومثلما يتعذّر الخلط بين الشخص كائناً نفسيًّا واجتماعيًّا هو المؤلّف الذي وضع رواية مثلاً وبين الرّاوي (كائناً من ورق)، لا يمكن الخلط كذلك بين شخص ما والقارئ الواقعي الذي يصبح في لحظة ما مطالباً بحدٍّ أدنى من القدرة على القراءة، (أي: يصبح طرفاً في حدث الكتابة). ولا يمكن الخلط كذلك بين هذا القارئ الواقعي والقارئ (الكائن من ورق) الذي يجد نفسه معنيًّا بالحكاية، باعتباره متلقّياً لحكاية يرويها راو[٤٠]. فكلّ قصّ يقتضي إنجازاً قصصيًّا (Mise en narration)، يمكن أن يقطّع على غرار عمليّة التّواصل إلى فضاءين من الدّلالة:

فضاء خارج النّص (Extratextuel)، يوجد فيه طرفا التّبادل اللّغوي: المؤلّف والقارئ الواقعيّان، فهذان الفاعلان اللذان يتبادلان النّص كتابةً ومشافهةً هما كائنان لهما هوية اجتماعية، فهما يطابقان الفاعل المتكلّم والفاعل المتلقّي المؤوّل للنّظام العامّ للتّواصل.

فضاء داخل النص (Intra textuel): يوجد فيه فاعلان سرديّان، هما الراوي والقارئ المتقبّل، فهذان الفاعلان يتبادلان شكلاً مخصوصاً من النصوص، إنّهما (كائنان من ورق)، لهما هوية قوليّة Identité discursive ويطابقان المتلفّظ والمتقبّل للنظام العامّ للتّواصل.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنّ نظام الإنجاز القصصي هذا يشتمل على أربعة فواعل مترابطة (اثنين اثنين) بطريقة غير متماثلة، فهي فواعل متّصلة فيما بينها من فضاء إلى آخر. ويمكن أن تحضر مجتمعة في الحكاية ذاتها بصورة صريحة أو ضمنية وبأشكال مختلفة[٤١]. إنّنا أبعد ما نكون عن نمط من تحليل للنص يختزل الجهاز القصصي في فاعل واحد من خلال سؤال (ما الّذي يريد الكاتب قوله؟)؛ لذلك سنعنى بمظاهر تشكّل الإنجاز القصصي من خلال مستويات ثلاثة:

* تدخّلات (الراوي) وهُويَّاتُه: Interventions et identités du narrateur
* وضع الرّاوي: Le statut du narrateur
* رُؤَى الرّاوي: Les « points de vue » du narrateur

إنّ الإنجاز القصصيّ عمليّة مرتبطة بعدّة أطراف، العلاقاتُ بينها متعاظلة إلى حَدِّ الالتباس؛ لذلك نجد:

* المؤلّف الشّخص- Auteur/Individu
* المؤلّف الكاتب (الشّاعر) - (Auteur/Ecrivain Poète)

* الفاعل الرّاوي Sujet-racontant ويحمل بدوره وجهين: وجهاً يمثّله الرّاوي/ المؤرّخ Narrateur/historien (وهو لا يعنينا في مجال دارستنا للشعر) ووجهاً يمثّله الرّاوي/ القاصّ Narrateur/conteur الذي يعمد إلى نسج حكاية أساسُها التّخيّل، ولها بداية ونهاية.

تدخلات الرّاوي وهوياته :

أ- حضور المؤلّف/ الشّخص وتدخّله: تضمّن البيت الثامن تصريحاً باسم الشاعر (عمر):

وقولُها لفتاة غيرِ فاحشة أرائحٌ ممسياً أم باكرٌ عمرُ

وذلك حينما سألت عنه المرأة ودعت له. وهي إشارة قد تحيل على عمر بن أبي ربيعة/ الشخصية التاريخية التي عاشت بين سنتيّ ثلاث وعشرين وثلاث وتسعين للهجرة وعُرفت بالغزل والولع بالنساء ووصفهن(٤٢). وقد كان من بين أولئك النّسوة مَن هُنَّ شريفات، ذوات حسب ونسب في قريش وغير قريش، مثل: هند بنت الحارث المُرّي وزينب بنت موسى الجمحي وعائشة بنت طلحة وسُكينة بنت الحسين(٤٣) وغيرُهن كثيرات من اللائي كان يترصّدهن، لاسيّما في موسم الحج الذي لم يكن يفهم منه إلا أنه معرض إسلامي للجمال(٤٤).

إنّ حكاية الشاعر مع هند في القصيدة، تماثلها حكايات عديدات مع نساء كثيرات. ولن نكترث لمسألة الصّدق والكذب فيما يقوله الشاعر؛ لأن عناية دارس الأدب باتت متّجهة، لا إلى استخراج ترجمة الشاعر من خلال شعره ومعرفة حياته وعصره، بل إلى فهم الأدب باعتباره ظاهرة راسخة في المجتمع، تضطلع بوظيفة جماليّة في التعبير عن قيم الشّعوب مهما تباينت حضاراتها؛ لذلك نروم الإشارة إلى مسلمتّين، بينهما علاقة استتّباع:

إنّ الأخبار الّتي تناقلها الرُّواة عن عمر بن أبي ربيعة الشّخص متضاربة إلى حَدِّ التّناقض؛ فمنها ما يُقِرّ أنّه كان عَفًّا ما أتى فاحشةً قطّ، ومنها ما وصفَ لهوَه وفجورَه(٤٥).

إن علاقة شعر الشاعر بشخصه في حاجة إلى النظر والمراجعة؛ فعمر بن أبي ربيعة لا يجرؤ أبداً على أن يلهو في الواقع مع الحرائر الشريفات، كأخت عبد الملك وابنته مثلاً أو غيرهما على نحو ما يصف في قصائده؛ لذلك اعتبره أحد القدامى «يصف ولا يقصف ويحُوم ولا يرد».

إنّنا لا نُعنى بعفة عمر وفجوره، ولا بورعه وفسقه؛ فتلك مسائل أخلاقية، ذاتية، لا علاقة لها بالأدب - من وجهة نظرنا على الأقل - وإنّما نروم الإلحاح على أنّ ما يرويه الشاعر من مغامرات وما ينسجه من حكايات ليس بالضرورة أن يكون قد فعله أو شهده في الواقع؛

فالشاعر ليس راوياً مؤرِّخاً Narrateur/historien، وإنما هو راوٍ ـ مُخبر أو قاصّ Narrateur/conteur، يصوغ حكاية جوهرُها خيال، وإن كان يعمد إلى تأثيثها بأماكن وأشياء (Objets) وأسماء حظّها من الإيهام غير قليل؛ فعمر وهند المذكوران في القصيدة ليسا إلا كائنَيْن من ورق لا علاقةَ لهما ظاهرةً بعمر وهند الكائنَيْن الاجتماعيَّيْن اللذَيْن عاشا في مرحلة تاريخيَّة محدَّدة(٤٦).

ب-حضور المؤلِّف/ الشَّاعر وتدخُّله: يتجلَّى حضور المؤلف الشاعر من خلال خُطَّة الكتابة التي توخَّاها، أي: من خلال ما تواضعت عليه العرب عَصْرَئذ من مقاييس لجيِّد المنظوم، سواء أتعلق ذلك بمبنى القصيدة أم معناها من حسن نَسج وتخيُّر للذيذ الوزن ودقيق الوصف بالتَّشبيه القريب والاستعارة الأتيَّة والإشارة اللطيفة دون تعمية فإبهام ودون تعرية فابتذال(٤٧). أمّا على مستوى القصيدة التي نحلل فقد نسَّق عمر حكايته ضمن خطة نظم، حافظ فيها على عدة عناصر، اعتبرها أحد القدماء من المحامد الفنية التي راق بها عمر بن أبي ربيعة الناس وفاق نظراءه وبرعهم(٤٨). ومن أبرز تلك العناصر المتوفِّرة في القصيدة:

حُسْن الوصف: وصفه للرُّضاب والثَّغر (البيتان ١٨ + ١٩)

إنطاق القلب: تشخيص القلب (البيت ٥)

مخاطبة المرأة: بداية من البيت ٠٢

طلاوة الاعتذار: (البيت ١٧).

اختصار الخبر.

التَّسهيل والتَّقويل: تقويل المرأة في الأبيات ١٣ – ١٤ – ١٥ -١٦.

إعلان الحب وإسراره.

وبقطع النظر عن مدى الموضوعية في هذه المقاييس النَّقدية التي رصدها أحد القدامى في شعر عمر، فإن الأكيد أن الشاعر صاغ حكايته الشعرية ضمن قصيدة تسير وفق خطة في الكتابة، هي طريقة العرب في القول، وحضور المؤلِّف/ الشاعر أو تدخّله في الحكاية الشعرية ضمنيٌّ؛ فهو غائب كالحاضر وحاضر كالغائب.

ج- حضور الرَّاوي القاصّ وتدخُّله: يظهر الرَّاوي القاصّ في علاقته بالتّنسيق الداخلي للحكاية الشّعريّة المرويَّة من خلال ما يلي:

يظهر الرَّاوي في القصيدة من خلال قرينة صريحة هي ضمير المتكلِّم المفرد (أنا). وهو يجمع إلى الرِّواية الفعل القصصي تحت نفس الأنا النَّحوية.

حشر القارئ أو السامع مباشرة، أي: يصبح قارئاً متقبِّلاً من خلال المخاطَب في صيغة الأمر (قل للمليحة/البيت١)

ينسحب الرَّاوي الرئيسي إلى حين، وتتحوّل الرِّواية إلى المرأة التي تتحدّث هي الأخرى بضمير المتكلِّم المفرد (البيتان ١٣ +١٤)، فتروي عن العاشق بضمير (هو)، موجِّهة الخطاب إلى أختها، ثم تخاطب العاشق بضمير (أنت) في البيتَيْن (١٥+١٦).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حشرت المرأة الرّاوية أختها، أي: أصبحت هي الأخرى طرفاً متقبّلاً من خلال قولها:

ما باله حين يأتي، أختِ، منزلنا (بيت ١٢)

لشقوة من شقائي، أختِ ، غفلتنا (بيت ١٤)

٢- وَضع الرَّاوي:

إن الحكاية تتطوّر دوماً تحت مراقبة الرّاوي الذي يمكن أن يختفي أو يظهر بأساليب تدخّل متنوّعة، أما في هذا المستوى فيجدر تدقيق العلاقة التي تقوم بين الرَّاوي والحكاية المرويَّة، وهي علاقة معقَّدة؛ لأنها ترتبط في الوقت نفسه بوضعية الراوي وبهُويته وكذلك برؤيته للشخوص. ولئن كان تحديد هوية الراوي محاولة للإجابة عن سؤال (مَن يتكلَّم ؟) فإن تحديد وضعية الراوي هو محاولة للإجابة عن سؤال (مَن يروي حكاية مَن؟)؛ لذلك يجدر اعتبار الرَّاوي هنا تجسيداً للسّلطة الرَّاوية Instance racontante . ويمكن في هذا الإطار الوقوف عند ثلاثة أنماط من الرواة:

* راوٍ يروي قصة غيره.
* راوٍ يروي قصةً هو شخصُها الرئيسيّ (أو أحد شخوصها الرئيسيّة).
* رواة عديدين.

والنّمط الحاضر في القصيدة هو الراوي الذي يروي قصته بضمير (أنا). ففي الحكاية الشعرية التي قدّمها عمر بن أبي ربيعة، يهيمن ضمير المتكلّم المفرد بدءاً بتذكّر المرأة، وصولاً إلى لقائها، فالراوي والبطل هنا واحد. وفي ضوء ما رأينا -آنفاً- من العلاقات المتداخلة بين المؤلّف/ الشخص ، والمؤلّف/الشاعر ، والمؤلّف/ الرَّاوي، فإنّ المتكلّم بضمير (أنا) في القصيدة ليس بالضرورة عمر الشخص التّجريبي، فالراوي هو لسان حال شخص آخر، خياليّ في عالم الحكاية، قد يشتبه بصورة الإنسان والشاعر في عمر بن أبي ربيعة، وقد يختلف عنها تماماً ليشتبه بنموذج اجتماعي آخر، وقد لا يكون له مثيل في الواقع، أي: يصبح بمثابة القيمة المطلقة التي تتجرّد من الزّمان والمكان؛ للتعبير عن الإنسان مطلقاً.

إن محاولات الربط بين صورة الرَّاوي/ البطل وصورة المؤلّف شخصاً وشاعراً، وفق بعض القرائن من داخل الحكاية أو خارجها، لا يخرج عن نطاق الفرضية والاحتمال؛ فقد يلتقي بطل الحكاية في جزء من صورته بالمؤلف/الإنسان، وقد تتشكّل صورة البطل من خلال خيال المؤلّف/ الشاعر وابتداعه.

٣- الرُّؤى:

يتعلق الأمر هنا بالعلاقة بين الرَّاوي وشخوصه، فيما يخصّ المعرفة التي يمتلكها عنهم. وقد لقيت هذه المسألة عناية فائقة من عديد الدّارسين في زماننا، فبعضهم يستعمل مفهوم الرؤية مثل J.Pouillon و T.Todorov، وبعضهم يستعمل مفهوم التّبئير Focalisation ، مثل G.Genette، ولكنّ يكاد يجمع أبرز المنظّرين للسَّرد

على وجود ثلاثة أنماط من الرُّؤى : الرؤية من خلف والرؤية المصاحبة والرؤية الخارجية، أو التبئير من الدرجة الصفر والتبّئير الداخلي والتبّئير الخارجي على حد تعبير (جينيت)(٤٩).

إن هذه الرؤى ليست ثابتة، بل هي متراكبة متداخلة، وهي في الظاهر على قدر كبير من الدقة، لكنّها أحوج ما تكون إلى الحدّ والضبط، فكيف نتحدث عن معرفة الرّاوي أو الكاتب بشخوصه أو عدم معرفته، والحال أنه مبتدع عالَم الحكاية بأكمله؟ وهذا شرَّع (لجينيت) الحديث عن علم الراوي الكُلّي بشخوصه وما يحرّكها L'omniscience(٥٠).

لا شك في أنَّ لهذه الأنماط من الرؤى قيمة عمليَّة (Valeur opératoire)، ولكنّ يمكن الوقوف عند نوعيّن فقط من الرُّؤى: الرّؤية الخارجية والرؤية الداخلية: ونحمل الرؤية الأُولى على اهتمام الراوي بالمظهر الخارجي للشخص وطريقة وصفه له، ونحمل الرؤية الثانية على وصف الراوي لعالم الشخص النفسي وميولاته(٥١).

١- الرؤية الخارجية:

وتتعلق هنا برؤية الراوي للجانب الخارجي في الشخص L'extériorité ومظهره الجسدي وأفعاله وحركاته القابلة للملاحظة وكل الأشياء التي يقع عليها البصر، وإن أنعمنا النظر في القصيدة؛ وجدنا ثلاثة مشاهد، وصفها الشاعر، ويمكن للعين أن تتخيَّلها:

* مشهد التسلّل إلى خباء المرأة: استرق العاشق الخطو مشياً والسُّمَّار لم يُغْفُوا، وهو يحمل سيفه وقد بدت المرأة تخلع ثوبها وراء البيت إلى أن أبصرت به؛ فلطَّمت وجهها خوفاً ودهشةً.

* مشهد الوصال عندما وصف حركة اللَّثم وحلاوة الرِّيق وجمال الثَّغر وبياض الأسنان وتحزيزها ورقَّتها من خلال حشد قرائن حسية (عنبر الهند، كافور، قرنفل، أُشُر...)

* مشهد الافتراق : قيام العاشقيْن وهما فاتران كشارب الخمر وهو يغالب العجْز عن المشي، وحركة النسوة وهن يسحبّن ذيول أثوابهن خلف الشاعر؛ لإزالة الأثر.

إن هذه المشاهد الخارجيّة تخدم عنصر الإيهام بالواقع، وتساهم في حمل القارئ على التَّصديق. وليس الشعر إلا ضرباً من الخدعة الفنية: خدعة المتلقّي بأنَّ ما يحكى له قد جَدَّ وحدثَ : فالشاعر يحلم ويتأمَّل ويتخيَّل حكايات عديدة، منعكسة في مرآة وجدانه، أو مرسومة على صفحات ذاكرته، فيعمد إلى بعثها في شكل مغامرات، ينتحل لها أبطالاً يطلق عليهم أسماء. ولا يفوته أن يؤثّث مغامراته تلك بعناصر الواقع حتى تبدو للعيان نابضة كأنها تجري أمامنا، وذلك هو الفن. إنه عالم يصنعه الشاعر على أنقاض العالم المعيش، فيتشابهان ولا يتطابقان.

٢-الرؤية الداخلية:

وتتعلق بباطن الشخص (Lìntériorité) وبعواطفه وأفكاره وغرائزه الداخلية، أي: بكل ما لا يتجسّد للعيان، ففي النص ـ مثلاً ـ نجد المرأة تسأل عن عمر وتدعو له. وفي ذلك إبطان لوُدٍّ وحُبٍّ لم يظهرا صريحيّن من خلال سؤالها ودعائها، وإن كان كلامها يبوح بهما من مثاني اللّفظ.

كما بدت المرأة ثائرة غضْبَى من تسلُّل عُمر إليها، حرصاً منها على أن تبقى العلاقة بينهما في مأمن من الأخطار. وما استحسانها الإرسال إليها وعدم التَّعجيل بالمجيء قبل سقوط القمر إلا دليل على أن ظاهر سلوكها من تقريع ولوم يخفي باطناً هو الود والرغبة والرضا. فالتركيب المزدوج لشخصية المرأة، اقتضته السنّة الاجتماعية التي تحظر مثل هذه العلاقات؛ (لذلك حرصت النسوة على إزالة الأثر في آخر الحكاية)، فبدت المرأة وهي تلقى الشاعر في حالة إحجام وإقدام، وهو مصدر التوتّر في شخصها، فلا غرابة أن تلطم وتتطيَّر وتستسلم وترضى في الآن نفسه. إنّ الرؤية الداخلية تكشف عن عالم الشخص الباطني، وقد خلع عليه الشاعر رداء نفسيًّا واجتماعيًّا على درب الإيهام بأن الشخص القصصي ينتمي إلى دنيا الواقع.

لئن كشفت الرؤية الخارجية عن (عالم الشخص الخارجي)، فإنَّ الرؤية الداخلية كشفت عن (عالم الشخص الداخلي)، وبين العالَميْن علاقة تواصل وثيق، تؤسس لعالم خياليّ يبدو أليفاً. وعلى قدر ظهوره أليفاً؛ يكون شذوذه عن المأنوس والعادة.

II) التّأويل:

مهما برع النّقاد في سَنّ القواعد وضبط المفاهيم التي تسيِّر فنون السَّرد وتحكمها، فإنّ السَّرد يبقى سابقاً لتلك القواعد وسبباً في وجودها، فالإنسان منذ خُلق وهو يحكي عن وعي وغير وعي، فالسَّرد لا يركد عند خصوصيَّات أجناس بعينها قديمة أو حديثة (خبر، رسالة، مقامة، قصة، رواية...)، ولا يرتبط بمرحلة من التاريخ دون أخرى، إنه مع البدء، فمثلما يسرد صاحب الأخبار وصاحب المقامة والرّوائي والمسرحيّ قَصًّا أو وصفًا أو حركةً وتمثيلاً، فإنّ الشاعر يسرد شعراً وتخييلاً؛ لذلك لا بدّ من تجاوز المقال إلى المقام، أي: اختلاف إطار السَّرد في الشعر عن سائر الأُطُر في أجناس أدبيّة أخرى قديمة وحديثة.

إنّ السَّرد لا يستوحي معناه إلا من العالَم، فوراء المستوى القصصي يبدو العالَم، فتتراءى نُظُمٌ (اجتماعيّة واقتصاديّة وإيديولوجيّة). ولئن كانت اللّسانيّات تقف عند الجملة، فإن التحليل السّردي يقف عند الخطاب، فلا بدّ إذن من سيميائيّة أخرى، هي ما اصطُلِح عليه بالمقام (Lasituation) وهو مجموعة البروتوكولات (Les protocoles) التي يُستهلك السرد وفق نُظُمها[٥٢]. فحكاية عمر مع المرأة تتنزَّل في مقام الغزل أو النسيب، وترتبط في الوقت نفسه بفنّ من فنون القول وهو الشّعر؛ لذا أمكن الوقوف عند نمطيْن من المقام:

مقام الحكاية مع المرأة : الغزل.
مقام القَصّ: فنّ الشعر عند العرب وضوابطه.

١ - مقام الحكاية مع المرأة (الغزل):

تنتمي الحكاية بين الشاعر والمرأة إلى غرض الغزل. وهو باب من أبواب القصيدة التقليدية، وضع له النقاد مواصفات. وتتصل القصيدة التي حللنا تحديداً بقسم النسيب، وإن كان عمر قد افتتح قصائد عديدة أخرى في ديوانه بمخاطبة الرَّبع. يقول ابن قتيبة عن الشاعر عامّة: «ثم وصل ذلك بالنّسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرْط الصبابة والشوق؛ ليُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التّشبيب قريب من النّفوس، لائط بالقلوب؛ لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبّة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقاً منه بسبب وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام»(٥٣).

فهذا المقطع النّقدي المتعلق بالنسيب هو الإطار النّظري العام للغزل في الشعر العربي. وقد تناول الناقد الغزل في علاقته بالشاعر والمتقبّل على السواء، فالشاعر يتألّم وهو يحكي عن المرأة، فيؤثّر في المتقبّل، فيعطف قلبه. إنّ وظيفة الشعر في باب الغزل - مثلاً - ليست تسجيلاً لحكاية جدّت بين رجل وامرأة في الواقع أو الخيال لغاية الإمتاع أو التشويق، بقدر ما هي تأثير في النّفس البشريّة، الميّالة بطبعها إلى المرأة؛ لذلك تقع استمالة المتقبّل، سواء أكان ممدوحاً رفيع الشأن، أم متلقّياً عاديّاً (قارئاً أو سامعاً)(٥٤).

٢ - مقام القَصّ: فنّ الشعر عند العرب وضوابطه:

ليست القصيدة التي حللّنا إلا عينة من الشعر العربي القديم الذي تسيّره معايير دقيقة وتقاليد راسخة، فالشاعر القديم يحتكم في شعره إلى خُطّة في القول، يسعى بمقتضاها إلى تحقيق معادلة صعبة بين الجماليّ والمعياريّ، فلئن كنا قد تبينا الخصوصية الجمالية لقصيدة عمر قَصّاً ووصفاً، فإننا مدعوّون إلى اكتشاف الجانب المعياري العامّ الذي تشترطه العرب على الشاعر القديم، والذي يمثّل في الوقت نفسه المقام العامّ لقول الشعر بالإخبار والإنشاء أو بهما معًا.

أ/ مستوى المعنى:

المعاني في النص دانيةٌ قطوفُها لا تعويصَ فيها ولا إغلاقَ، فالشاعر لا يفتعل الإدهاش ولا يفجأ القارئ أو السامع بمعان موحشة. فمن المعاني المأنوسة في القصيدة (السلوّ وبخل الحبيب والشوق وخطر الحُساد والوصال والفراق)، فلا توجد معان يردّها الفهم الثاقب والعقل الصحيح. وقد سمّت العرب ذلك (شرف المعنى وصحّته)، كما وصف الشاعر المرأة وخصائصها وسلوكها (بما يكون للمرأة) قياساً

على ما رُوي عن عمر -رضي الله عنه- حين قال في زهير: «كان لا يمدح الرَّجل إلا بما يكون للرِّجال»[٥٥]. وقد وصف عمر تمنّع المرأة وصدَّها وإسرارها وإعلانها وخوفها واستسلامها وزينتها وجمالها، فلم يتحدث عن المرأة بغير ما في المرأة من إغراء وتمنّع ودلال وتغنج. وقد سمت العرب ذلك (الإصابة في الوصف)، كما لاحظنا أن الشاعر قد حافظ على المقاربة بين طرفيّ التّشبيه والمناسبة بين ركنيّ الاستعارة (البيتان ١٨ +١٩)[٥٦]؛ ضمانا للإفهام، فحكاية عمر مع المرأة، في القصيدة، يبوح لفظها بمعناها. وقد نبذت العرب المعاني النائية عن (الحقائق)، يقول ابن طباطبا:« وينبغي للشاعر أن يجتنب الإشارات البعيدة والحكايات الغَلقة والإيماء المشْكل، ويتعمَّد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها»[٥٧].

ب / مستوى المبنى:

إنّ ألفاظ القصيدة سهلة، أتيَّة، بمنأى عن كلِّ هُجنة وتكلّف وتعقيد، فلا وحشيَّ ولا مستكره؛ لذلك تلاءمت فيما بينها والتأمت أجزاء النظم على بحر البسيط، وهو ما دعَم الإيقاع المتأتّي من سلامة الوزن «لأن لذيذ الوزن يطرب الطبع؛ لإيقاعه ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه»[٥٨].

إن المعنى الصحيح واللفظ الأتيّ من مميِّزات الشّعر المطبوع، الخالي من التكلّف. فعمر بن أبي ربيعة استرسل مع طبعه وساق حكاية شعريَّة توهمكَ بأنَّها وقعتْ فعلاً، فعلى قدر نجاح الشّاعر أو الأديب أو الفنّان في إيهام المتقبِّل، يكون نصيب عمله من الجودة الفنية وفيراً؛ لأن وظيفة الفن هي أبعد ما تكون عن التأريخ لحياة مبدع أو لعصر ومجتمع، فالفنّ يصوغ الواقع من جديد ولا يسجِّله، والقَصّ بقطع النظر عن صلته بجنس من القول محدَّد، هو إعادة بناء لحدث انقضى في الواقع أو الخيال، ويقوم بذلك القَصّ راوٍ هو كائن من ورق أو من كلام يوجد في عالم الحكاية المرويَّة وليس له هوية غير التي يمنحها له دوره، باعتباره فاعلاً راوياً Sujet racontant ويمكن للرَّاوي إنجاز السرد بطريقتَين مختلفتَين أشد الاختلاف:

* الرَّاوي المؤرِّخ Le narrateur- historien:

يصوغ الأحداث بطريقة أقرب ما تكون إلى الموضوعية، مسخِّراً ما أمكن من الوثائق والشّهادات والرّسوم لإعادة بناء حقائق درست ولم يتبق منها إلا آثار جرَّ عليها الزمن أذيال العفاء، ثم يستدعي القارئ، باعتباره متقبِّلا لحكاية يُدعى إلى التَّحقيق في مدى مطابقتها للحقائق والوقائع.

* الرَّاوي القاصّ Le narrateur- conteur:

ينسِّق الحكاية باعتباره ينتمي إلى عالَم مبتدَع من نسج صانع هو المؤلِّف الذي صاغ الحكاية، وهو عالَم لا يقبل رموزاً أخرى ولا قوانين أخرى غير رموز الخيال وقوانينه، ويستدعي القارئ باعتباره متقبِّلاً لحكاية مرويَّة، عليه أن يتلقاها ويتقاسمها معه، لا أن

يحقّق فيها ويمحّص.

لا مناص إذن من التمييز بين اللغة العادية ذات الوظيفة المرجعية العامة ولغة الفن ذات الوظيفة الإنشائية الخاصة؛ فغاية القصّاص أو المترسّل أو الشاعر تختلف عن غاية المؤرخ أو عالم الاجتماع، فالشاعر -مثلاً- لا يوثّق ولا يسجّل، وإنما ينشئ ويصنع عوالم. فالدّارسون الّذين يحتفون بالبعد الوثائقي في الأعمال الفنّيّة قلّما يظفرون باليقين؛ بسبب تمحُّض تلك الأعمال الفنية لأداء وظائف غير التّوثيق والتّسجيل للواقع. إنّها وظائف الفن، وقد نتج عن إهمال جوهر الشّعر ووظيفته اختزالُ الدّارسين للشعر العربي في تسجيل المفاخر وتخليد المآثر، فاختلط المعنى بالقيمة «سواء كانت أخلاقيّة أو اجتماعيّة أو فكريّة»(٥٩)، فاعتُبر الشّعر القديم لصيقاً بالواقع، أسيراً لما هو محدود زماناً ومكاناً، مفتقراً إلى الخيال. ولعلَّ ما دفع بعضَ النّقاد إلى مثل هذه الأحكام اعتمادهم بنية القَصّ سبيلاً إلى ربط الشِعر القديم بالواقع؛ كشفاً لقصوره عن التحليق في فضاء الخيال، فبدا لهم - خطأً أو قِصرَ نظر - أنّ الشاعر العربي القديم يؤرّخ، ولم يتنبّهوا إلى أنه يقُصُّ. إنه ينجح في إيهام الدارسين بأنه يروي وقائع جدت، مثلما قد ينجح عمر بن أبي ربيعة في إيهامنا بأن حكايته مع المرأة قد وقعت فعلاً؛ لأنّ الشاعر يعمد إلى حشد عناصر واقعية (الرسول /هند / المروتان/ الليل/ أخت المرأة / الأثواب الأنيقة...)؛ ليملأ بها فضاء القصيدة العجيب، فتبدو وكأنها واقعة، وإذا بالقَصّ ذريعة فنية يتوسّلها الشاعر؛ لإيقاع الظن بأنّ ما يرويه حقيقة أو كالحقيقة.

إنّ الفنان عامّة والشاعر خاصة يستدعي القارئ، لا ليحقق فيما كتبه ويبحث فيه عن الصواب والخطإ، بل ليقاسمه إبداعه ويتفاعل معه، ولسنا مطالبين بقراءة قصيدة ما لنحكم عليها بالصدق أو الكذب، بل نحن مدعوون إلى تنزيلها في إطارها الفني الخيالي؛ لأنه ينبغي التمييز الدقيق بين صاحب القصيدة شخصاً تاريخيًّا، وصاحبها شاعراً له طاقة قول، وراوي أحداثها مقدّما لوقائع الحكاية، وقد يكون فاعلاً قصصيًّا وقد لا يكون. فهذا التصنيف للباث هو الّذي يعيننا على إدراك الخيط الدّقيق بين الحكاية العاديّة والحكاية الفنّيّة؛ فالشّاعر دوماً يتخيّل، سواء أكان مخبراً أم منشئاً ، فعلى ذلك النّحو نفهم السرد الفنّي عامّة والسرد الشّعري خاصّة.

أما فيما يتعلق بالشّعر العربي على وجه الخصوص فالمسألة محيّرة، معقّدة؛ لأن الحكايات الشعرية في قصائد سائر الفحول تكاد تطرد على امتداد العصور -مثلما أشرنا آنفا- إلى وشائج القُربى بين حكاية امرئ القيس في المعلّقة وحكاية عمر التي حللّنا على سبيل المثال، فكأنّ هذا الاطّراد يؤكّد سُمُوَّ بنية السَّرد في القصيدة العربية على كل محدود. فليس الزمان والمكان والشخوص والأشياء إلا (واقعاً من ورق)، يخفي شرك الإيهام. وكلّما بدا الشاعر أقدرَ على الإيهام؛ حلّق شعره أكثر في سماء الجودة(٦٠).

الحواشي:

(١) كان هذا البحث إسهاماً في فعاليات الدورة الثامنة لملتقى (فريد غازي) للأدب العربي بعنوان (السّرديّة العربيّة وقضايا الإنسان)، جربة/تونس أيّام ٢١، ٢٢، ٢٣ فبراير ١٩٩٧م؛ [علماً أنه لم ينشر بعد إلقائه في الملتقى، وأننا ننشره في (قوافل) بعد أن نظر فيه الباحث - مشكوراً - مرة أخرى].

(٢) راجع:

Roland Barthes: Introduction à l'analyse structurale des récits- in Communications, 8, Edition du Seuil, 1981, P 07.

(٣) نفسه.

(٤) وهو ما اصطلح عليه بارت بالكونية L'universalité (المرجع نفسه).

(٥) هو القاصُّ Conteur أو الكاتب Ecrivain أو الشاهد Témoin. راجع:

Patrick Charaudeau : Grammaire du sens et de l'expression, Ed Hachette 1992, P 711.

(٦) نفسه، ص٧١٢.

(٧) نفسه، ص٧١٢ – ٧١٣.

(٨) نفسه، ص٧١٦.

(٩) نفسه.

(١٠) Seuil de lisibilité.

(١١) Mode d'organisation narratif.

(١٢) يكاد يجمع أعلام السردية في أيامنا على القول بالتقطيع المزدوج، بالرغم من تعدّد المصطلحات فيما بينهم. راجع:

Patrick Charaudeau, Grammaire du sens et de l'expression, P716

(١٣) نفسه، ص٧١٧.

(١٤) نفسه.

(١٥) نفسه، ص٧١٨.

(١٦) Roland Barthes: Introduction à l'analyse structurale des récits –in Communications, 8 p9.

(١٧) إن المسؤولية الملقاة على عاتق اللّسانيّين هي تأسيس نمْذَجة Typologie للخطاب. ففي الوقت الحالي يمكن أن نتبين ثلاثة أنماط كبرى من الخطاب:

* خطاب كنائي (سرد) (Récit Métonymique)
* خطاب مجازي (شعر غنائي، خطاب حكْمي) – Poésie lyrique, Discours sapientiel) (Métaphorique
* خطاب قياسي منطقي– Enthymématique

راجع: بارت، المرجع المذكور، ص ١٠، هامش (١).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١٨) نفسه، ص١٩.

(١٩) نفسه، ص١٠.

(٢٠) نفسه، ص١١.

(٢١) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني ، ط٨ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٩٠م)، ص١١٢.

(٢٢) نفسه، ص٨٣.

(٢٣) راجع: الديوان.

(٢٤) المقطع هو تتابع منطقي لعناصر متحدة فيما بينها بعلاقة تضامن. فالمقطع ينفتح عندما لا يتقدم أحدَ عناصره عنصرٌ موصول به وينغلق عندما لا يعقب أحدَ عناصره عنصرٌ لاحق له، فيمكنك –مثلاً- أن توصي على بضاعة ما وتتلقاها وتستهلكها وتدفع معلومها، فكل هذه الوظائف تشكل مقطعاً مغلقاً؛ إذ لا وظيفة يمكن أن تسبق طلب البضاعة أو التّوصية عليها، ولا وظيفة يمكن أن تكون لاحقة لدفع معلومها؛ بذلك يكون المقطع مغلقاً. راجع:
Roland Barthes، Introduction à l'analyse structurale des récits – P 19.

(٢٥) إن الوحدات التركيبية (ما وراء الجملة) هي وحداتٌ مضمونيّة على حدّ تعبير (قريماس Greimas)، فاكتشاف المستوى الوظيفي ينتمي إذن إلى علم الدلالة العامّ Sémantique générale راجع : المرجع نفسه ص ص ١٢ – ١٣ .

(٢٦) Patrick Charaudeau، Grammaire du sens et de l'expression. P 728.

(٢٧) نفسه.

(٢٨) نفسه، ص٧٤٧.

(٢٩) نفسه، ص٧٤٢.

(٣٠) هذه الملاحظة نكاد نسحبها على جلّ الشعر العربي القديم : (قسم النسيب في القصيدة العربية).

(٣١) Patrick Charaudeau، Grammaire du sens et de l'expression. P. 751.

(٣٢) نفسه، ص٧٥٣.

(٣٣) لم تتمحّض بقية الشخوص (الرّسول المشار إليه ضمناً (البيت ١) وأخت المرأة (البيتان ١٣ – ١٤) أ وأختاها (البيت ٢١) للقيام حتى ببعض الأدوار الثانوية، فهي مجرد وسائل أثث بها الشاعر فضاء الحكاية؛ لذلك نعتبر الشاعر هو الفاعل القصصي الرئيسي، تليه المرأة التي تضيء جوانب بارزة في الحكاية. يقول (بارت Barthes) في (Introduction à l'analyse) ص٢٣: «إن الجانب الأساسي الذي ينبغي الإلحاح عليه دوماً هو تعريف الشخص القصصي من خلال مشاركته في حلقة من الأحداث(Une sphère d'actions)».

(٣٤) راجع : معلقة امرئ القيس، شرح المعلقات السّبع، د.ط (بيروت: مكتبة المعارف، ١٩٨٨م)، ص ١٠.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

(٣٥) تبدو - مثلاً - الحكايات الغزلية في ديوان عمر خاضعة لبنية تكاد تكون قارّة (تذكُّر المرأة والتقاؤها ومواجهة العراقيل من أجلها وتحقيق الوصال إلى أن يفاجئَ الفجرُ العاشقيْن فيفترقان. وهو تشابه محيِّر سنحاول تفسيره في قسم التأويل.

(٣٦) Patrick Charaudeau، Grammaire du sens et de l'expression. P. 736.

(٣٧) نفسه، ص٧٣٧.

(٣٨) نفسه.

(٣٩) Roland Barthes : Introduction à l'analyse structurale des récits – P 24 -25.

ركّزنا الاهتمام في هذا العمل على مقال (بارت Barthes) في المجلة التي نحيل عليها بين الحين والآخر؛ لأن مساهمته على مستوى مناهج تحليل النص السَّردي اتسمت بالشّمولية والتأنّي؛ إذ قدّم الرجل نموذجاً للتحليل من ثلاثة مستويات: (الوظائف / الأحداث/ السَّرد)، وذلك انطلاقاً من مستوى الوظائف عند (بروب Propp) و(بريمون Bremond) ومن مستوى الأحداث، وهو ما يعنيه (قريماس Greimas) خلال حديثه عن الشخوص كفواعل، ومن مستوى السَّرد وهو ما يعنيه (تدروف Todorov) بالخطاب. إن هذا الناقد وضع نموذجاً للتحليل السردي أقل ما يقال فيه إنه شامل، موجَز، خال من كل ضروب الشّكلنة (Formalisation) والتعقيد المجانيَّيْن. أما إحالاتنا المتكررة على كتاب Patrick charaudeau ؛ فلأن فضل صاحبه كان الجمع الرصين والإثبات الدقيق لأبرز مفاهيم السرد والسردية الرائجة في أيامنا؛ فقد جمع فأوعى وجنَّبَنا الإحالة على مراجع كثيرة فيها من التشقيقات والتفريعات ما قد يحرج القارئ، فيتيه به عن القصد.

(٤٠) Patrick Charaudeau، Grammaire du sens et de l'expression. P 755.

(٤١) نفسه، ص٧٥٦.

(٤٢) انظر ترجمة الشاعر موجزة في تقديم فايز محمد لديوان الشاعر، ط١ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩١م)، ص٧ـ ٨.

(٤٣) طه حسين، زعيم الغزلين عمر بن أبي ربيعة، مقال نُشر بجريدة "السياسة" المصرية في ١٠/١٢/١٩٢٤م، وصدَّر به المحقق المذكور آنفاً طبعة الديوان، ص١٧.

(٤٤) نفسه، ص٢٥.

(٤٥) انظر ترجمة عمر بن أبي ربيعة في كتاب: الأغاني، ١/٧١ وما بعدها.

(٤٦) وتحدثت العرب عن الابتيار في الشعر، أي: أن يقول الشاعر ما لم يفعل، يروي صاحب الأغاني "... أدركت مشيخة من قريش لا يزنون بعمر بن أبي ربيعة شاعراً من أهل دهره في النسيب، ويستحسنون منه ما كانوا يستقبحونه من غيره من مدح نفسه والتحلي بمودته والابتيار في شعره". (الأغاني، ١/١٢٢).

(٤٧) وهي مقاييس ستطلق عليها العرب لاحقاً مصطلح العمود : عمود الشعر .

(٤٨) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ١/ ١٢٤.

(٤٩) Patrick Charaudeau، Grammaire du sens et de l'expression. P 773- 774.

(٥٠) نفسه، ص٧٧٤.

(٥١) نفسه، ص٧٧٥.

(٥٢) Roland Barthes، Introduction à l'analyse structurale des récits. P .28.

وراجع كذلك مفهوم المقام في :

Jean Dubois (en autres) ، Dictionnaire de linguistique. Ed. Larousse Paris 1973. P. 444.

(٥٣) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ط٣ (بيروت: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٣م)، ص ٢٠ - ٢١.

(٥٤) وظيفة الغزل في الشعر القديم مسألة أكبر من أن نطرحها في هذا المقام؛ لذا نكتفي في هذا الموضع بالإشارة العابرة.

(٥٥) عاب أحد القدامى على عمر نسيبه بنفسه عوض نسيبه بالمرأة: "أخبرني محمّد بن خلف قال: أخبرني عبد الله بن عمر وغيره عن إبراهيم بن المنذر الحزامي عن عبد العزيز بن عمران قال: قال ابن أبي عتيق لعمر وقد أنشده قولَه (الرّمل):

بينما ينعتْنَنِي أبصرْنَنِي ... دونَ قيدِ الميلِ يعدو بي الأغرّْ

قالت الكبرى أتعرفْنَ الفتى ... قالت الوسطى: نعم هذا عمرْ

قالت الصّغرى :وقد تيّمتُها ... قد عرفناه وهل يخفى القمرْ؟

... فقال له ابن أبي عتيق. وقد أنشدَها. أنتَ لم تنسبْ بها، وإنّما نسبْتَ بنفسكَ، كان ينبغي أن تقول: قلتُ لها فقالتْ لي فوضعتُ خدّي فوطئتْ عليه». عن: الأغاني، ١/١٢٢ـ ١٢٣.

(٥٦) أبو علي المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ط١، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون (القاهرة: ١٩٥١م)، ص ٩ وما بعدها.

(٥٧) ابن طباطبا، عيار الشعر، ط٣، تحقيق محمد زغلول سلام (الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت)، ص١٥٨.

(٥٨) أبو علي المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص١٠.

(٥٩) حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب (أسسه وتطوره إلى القرن السادس. مشروع قراءة)، د.ط (تونس: منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م)، ص٣٢١.

(٦٠) من أطرف المحاولات النقدية في مجال دراسة الشعر القديم محاولات الأستاذ حسين الواد، من خلال أعماله الأخيرة؛ فقد وظف بجلاء مفاهيم النقد الحديث، فيما يخصّ الباث وتعدد هوياته والشعر وأبرز وظائفه والتقبل ودرجاته. راجع مثلاً: حسين الواد، تدور على غير أسمائها، ط١ (تونس: دار الجنوب للنشر ، ١٩٩٣م)،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحكاية التي لم تروها جدتي

أ.د. حسن بن محمد النعمي - السعودية

أود أن أنوه بدءاً إلى أنني سلكت في هذه الورقة طريقاً غير مألوفة. فما سأخطه هنا ليس ورقة بالمعنى التقليدي، بل إنه حديث عن القرية، بل تجربتي مع القرية. حديث حول ما كان من قرية هزمتها عصرية الحياة، وما الذي حدث لها بالضبط؟ إنه حديث يقع بين لحظتين، فأيهما فقدنا؟ وقبل أن أتمتم بالإجابة، تعالوا معي إلى حيث تجلس القرية عند مصب الكلام.

في ذاكرة كل منا صورة عن القرية بكل وجوهها، وأهلتها ومواسمها، غير أن أطرف ما في هذه الصورة هو مقاومتها لزحف الزمن؛ فليس بمقدور عصرية الحياة أن تمحوها. فهل السبب يعود إلى عمق الشعور بالفقد في دواخلنا؟ وهل رحيل اللحظة فاجعة، نعبر عنها بتجديد صلتنا بالماضي؟

عندما كنت في الخامسة، أخذتني أمي إلى بئر القرية حيث تجد النساء وقتاً للثرثرة عن أزواجهن الذين يتوسدون من تعب الحرث والرعي أذرعهم، وينامون قبل أن يهدوا زوجاتهم ما ينسيهن تعب النهارات الصفراء.

كانت تلك اللحظة أول وعي أرصده في ذاكرتي. فقد عرفت أن لقريتنا اسماً كما للبشر أسماء، وأن لها روحا تميزها، ورأيت امرأة غريبة عن قريتنا تعانق أمي وبعد التحايا، سألت أمي عن اسم قريتنا، ردت أمي بما يشبه الاستغراب: (قرية مندر العوص). أشكلت عليَّ التسمية، بعدها بحين، سألت أمي: ما معنى اسم قريتنا؟ قالت بما يشبه اليقين: يا ولدي، إنها مكان ولادة الشعراء. لم أعرف ما معنى شعراء؛ فازداد الأمر تعقيداً، تطوعت أمي بأن تشرح أكثر؛ يا ولدي، قريتنا تقع في التقاء وادي العوص بوادي حلي، فإذا جاء السيل، انطلق الرجال والنساء يشربون من أوله؛ حتى يصبحوا شعراء. منذ ذلك الحين بيَّتُّ النية أن أصبح شاعرا. في المساء رجوت أبي أن يوقظني عندما يأتي السيل. وعالجت دهشة أبي التي بدت على محياه بأني أريد أن أصبح شاعرا. تبسم أبي، ونمت على أمل أن أصبح شاعرا، لكن موهبتي انحرفت نحو الحكايات التي وجدتها منجماً لا ينضب عند جدتي. منذ هذه اللحظة عرفت نكهة القرية بمعنى آخر، فقد وجدت عند جدتي قرية أخرى لم أجدها عند أمي أو حتى عند أبي، شعرت

أنني أحب جدتي أكثر، أو أحب حكاياتها أكثر، كانت جدتي تتوسد عتبة الباب، ترقب المارة وهم غادون إلى غاياتهم، أما أنا- وأنا مازلت دون سن الدراسة- فكنت أتوسد ركبتها، أصغي إلى حكاياتها، لم أكن في الغالب بحاجة إلى طلب حكاية بقدر ما كانت هي تبحث عن مستمع لها، يشاركها عالمها. لا أدري ما الذي كان يجذبني غير أنني كنت أجد عالمها أكثر بريقا ورومانسية إن شئتم.

حدثتني عن شموخ جبل طلان الذي أعد لنفسه متكأ يرقب فيه مواسم القرى، حدثتني عن أن القرية لا يتبدل حالها إلا إذا نزل فايع من عقبة القرون. سألتها من هو فايع، لكنها سبحت بعينها الضيقتين في سماء القرية حيث بدأت تتجمع سحب الصيف، غير أنني بعد أن كبرت؛ عرفت ما كانت تخشاه جدتي، وربما أن التعبير بنزول فايع من القرون مجرد رمز لغرابة التحول الذي سيصيب القرية بعد ذلك. حدثتني عن أسطورة الخضر الذي عبر فوق جبين القرى حين أجدبت، فهل مطرها كما لم يهطل من قبل، حدثتني عن رجال عبروا القرية وتركوا تاريخا خلف ظهورهم مملوءا بالأسرار ورحلوا. لا أدري إذا كان مهمًّا أن أسمي: يحيى بلابل، وابن عنقب، ومشعان، وأبو نواس، وبنت الوزير، وحطابة؛ لقد حدثتني عنهم، عن كيف جاءوا وكيف اختفوا، حدثتني عن المرأة الحارثية التي استوطنت القرية حينا من الزمن، جاءت فاقدة عقلها، ابتدعوا لها اسما وحكاية، فقالوا إنها مطلقة وكان ابنها وهو في الثالثة في حضانتها عندما جاء أبوه وأخذه، بينما كانت هي ترعى غنمها. عندما جاءت في المغيب، لم يأت ابنها لاستقبالها كالمعتاد، فلما سألت أخبروها بأن ابنها قد أكله الذئب. حدثتني عن صندلية التي أصرت على أن لا تعود حتى يتم ذبح مسعود الذي ألقاها في البئر، حدثتني عن الجن والسعالي، حدثتني حديثا لم أجده في السير الشعبية، ولا في ألف ليلة وليلة، بل قل: كان لجدتي حكاياتها، وهو ما جعلني أعتقد أنها لم تكن مجرد راوية، بل منتجة للحكايات أيضا، حدثتني كثيرا وكثيرا حتى أصبحت أنوء بحمل بحكاياتها.

حين بدأت خطواتي الأولى في المدرسة، وجدت صعوبة في التأقلم؛ فقد كانت الحكايات مخبأة في ذاكرتي، كنت أحسها تتثنى بين دفاتري وكتبي، كنت أراها تتقافز أمام قلمي، كنت أهرب بعد الحصة الأولى وأذهب إلى جدتي حيث كانت تجلس؛ وهو ما جعل العصا تتلوى على ظهري، تعلمت بعدها كيف أوفق بين حكايات جدتي وعالمي الجديد.

كبرت، وظلت الحكايات التي خبأتها في ذاكرتي تشدني للطفولة والقرية وجدتي. ولعل ولعي بالكتابة بعد ذلك بسنوات؛ يعود لرغبة دفينة في إعادة القرية التي عشتها عندما كنت طفلاً. كنت أرى القرية تهرب من حكايات جدتي نحو عالم لم تستطع التصالح معه؛ فقد هجر الأبناء أرضهم وهاجروا وراء وهم الوظيفة، كما تقاعد الكبار وأسلموا كفاحهم للنسيان، أما النساء فقد سقطن سهواً خلف ظلمة الجدران المعتمة.

لم أستطع أن أتبين القرية التي نعيشها الآن؛ لإحساسي بالعبث الذي ينتابها، لم تعد القرية حاضرة بالمعنى القروي الخالص، ولم تصل لمرتبة المدينة. لقد ظلت معلقة لا هوية لها، عالة في كسب رزقها على المدينة، غير قادرة على التميز عن المدينة، وغير قادرة على الاندماج فيها في الوقت ذاته. من المسؤول عن إدخال قيم المدينة إلى عالم القرية؟ من المسؤول عن استئصال الفرح القروي وبهجة الأسمار ومواويل الرعاة وأغاني الحصاد؟

سألت نفسي هل من عودة إلى زمن القرى الجميل؟ رأيته في البدء مستحيلاً، ومازلت عند هذا الموقف، غير أن ما صدمني هو أنني اكتشفت أنني ربما - أقول ربما - أحد القلائل الذي ساءهم التغير. منذ سنوات بدا لي أن أقف على رأي كبار السن في قريتي، فأكدوا لي حقيقة بدت موجعة كثيراً، قالوا: إنهم غير آسفين على رحيل زمن الخوف والجوع والتعب.

أشعر أن القرية التي كانت في يوم ما واقعاً، أصبحت خيالاً؛ فحاضر القرية لم يولد من ماضيها، بل جاء وافداً بكل ما له وما عليه، والقرية التي كانت آمنة مطمئنة لم تعد كذلك. عندما بدأت كتابة القصة كنت مدفوعاً بفطرة الكتابة نحو القرية التي تشكلت عبر واقع عشت طرفاً منه فيما مضى، كنت مدفوعاً للتعبير عن القرية التي وجدتها مختبئة في حكايات جدتي، كانت مهمتي في المجموعة الأولى والثانية كذلك هو البحث عن هذه القرية، ثم إعادة إنتاجها؛ مما جعلها تبدو خيالية غير ممكنة الحدوث، رغم أنها كانت حاضرة بقوة. كتب أحد النقاد، معلقاً على تجربتي بأنها تجربة تسعى إلى توظيف الأسطورة الشعبي، ما درى ذلك الناقد أن ما يراه أسطورة كان واقعاً معيشاً، وأن ما يبدو شكله عالماً غرائبياً، هو حالة الانفصام الجذري عن عالم ليس ببعيد من الناحية الزمنية، لكنه بعيد من الناحية المعنوية.

رويت في قصصي عالم القرية كما لامسته عيناي، كما صاغته جدتي في حكاياتها، كما رأيته في سواعد الرجال، وفي حيوية النساء وزغاريدهن وابتهاجاتهن. كنت أبحث عن دلالة الغياب التي أورثتنا فاجعة الرحيل، رويت حكاية (مانع الأزدي) في عدم تصالحه مع المدينة، والمرأة الحارثية في تمردها وبحثها عن ذاتها، رويت في قصة (وللحكاية نبض آخر) كيف تهزم الأعراف أمام الحاضر، بل أمام الفضيلة الطوباوية، رويت حكاية نابت الذي حورب في أرضه، في لقمة عيشه، في هويته.

إن كان هناك اعتذار يجب عليّ أن أرفعه فهو لجدتي التي خذلتها حين تركتها وهاجرت إلى ما وراء البحار، إلى أمريكا، فذات خريف ودعتها، رفعت يديها وشيعتني بفيض من الدعاء، لقد أوصتني ما حييت أن أزور حنينها، لم أفهم؛ فسألتها، فنهرتني قائلة: «لقد كبرت على سؤال مثل هذا». رحلت إلى هناك وكانت القرية مخبأة في قميصي، شاركتني فرحي وحزني وألمي وتوقي، مددت معها وبها ناظري إلى الإنسان والأقمار والأنهار وناطحات السحاب

وموضات العصر ورهانات الخيول، لكنني وجدتها ذات خفر بليغ؛ فهي لا تريد إلا أن تبقى وفية لجدتي، حاورتها ورجوتها ألا تعذبني، فإن كان هناك جاحد فهو أنا؛ حيث هجرت جدتي وحكاياتها لعالم بلا ذاكرة، هناك كانت الأرض باردة الوجوه والقلوب، سرحت في سمائها، فرأيت قمرها غير القمر الذي أعرفه، لم أر وجه جدتي نسيجا من ضياء، لكنني أحسست بدفئه يلفح وجهي، قلت: إن القمر هناك لم يكن ذلك القمر الذي طالما غنى له الإنسان في قريتي: «يا قمر يا ساري ...». تذكرت في التو حكاية ذلك القروي الذي جاء إلى قريتنا ولما رأى القمر ساطعا، قال: «أثر أم قمر عندكم مثل في ثاه»، لم أستطع أن أقول مثل هذا الرجل؛ فالأقمار في قريتنا نميزها بلوعة القلوب وعذابات المواسم وبصيص ضوء للسابلة.

في أمريكا مجتمع العولمة والهامبرغر كانت المفارقة؛ لقد وجدت القرية التقليدية في الريف الأمريكي، حيث الأرض يفلحها أهلها، لا عمالة وافدة، حيث المرأة تقوم بدورها الاقتصادي، غير قابعة بانتظار سي السيد، وحيث القرية سلة غذاء للمدينة. ما أحوجنا لهذه القرية التي كانت في يوم بين ظهرانينا، فلم نعد نفلح الأرض، وإن فعلنا قام بالدور عنا جماعة الوافدين، أما نحن فقد انشغل بعضنا بالوظائف وبعضنا بارتياد المقاهي بكل ما فيها من عبثية ووقت ضائع. رغم أن أمريكا بلد العولمة والحداثة، فإنها قد وضعت لكل شيء مقدارا، أما نحن فقد تعاملنا باستلاب مطلق مع تطبيقات العولمة، حتى لم يعد لنا من الهوية شيء يذكر.

يا قريتي التي هربت من واقعها وسكنت دم الكتابة وأحبار الخيال، أعرف أنه من العبث أن نطلب عودتك، أو أن نطلب شبابك بعد شيخوختك، لكنني قررت أن لا أراك قرية بعد الآن، من هنا ترتاحين، وأرتاح، وربما ترتاح جدتي في قبرها. فالأبناء قد استبدلوا عبق الحكايات بألعاب (البلاي ستيشن)، ألم أقل إن حداثة العالم الحر تربعت في عقولنا رغم أننا ما نزال -ادعاءً- نندد بها. جميل أن نندد بها، لكن هل نستطيع أن نتخلى عن تطبيقاتها، وأن نعيد القرية إلى سابق عهدها؟

أليس ضربا من المستحيل أن نفكر في إعادة قريتنا إلى سابق عهدها بكل تكوينها الإنساني والمادي؟ أليس ضربا من المستحيل أيضا أن نفكر في الاستغناء عن ترف الحياة العصرية ومعطياتها التقنية؟

إذن ماذا نحتاج لإنقاذ خيال رومانسي من ناحية، وواقع جامح من ناحية أخرى. نحتاج أن نربي ذاكرتنا على النضج، وأن نؤنسن واقعنا حتى نزيل عنه توحشه وقسوته.

السؤال الذي أرقني هو كيف يمكن أن نتعايش مع ذاكرة مثقلة بالحنين والشوق القديم، وبين واقع يغتال ذاكرتنا. لم أجد جوابا إلا الأدب السردي، فهو الذاكرة لمن لا ذاكرة له، وهو الخيال لمن أقعد الواقع خياله. لا بد أن نوجه جزءا من إبداعنا نحو القرية من حيث هي رمز لقيم العمل وقيم الحياة وقيم الرجولة. إذا كان الواقع طاغيا، فإنه متبدل ومتغير، لكن الكتابة هي ذاكرة خالدة، منها بدأنا طفولتنا وبها نمتد مع الزمن إلى أقصى مدى؛ علنا في نهاية المطاف نستطيع أن نعتذر لأبنائنا عن خطأ نلمسه، لكننا جميعا نتبرأ منه.

لو عاشت جدتي؛ فأي حكاية كانت سترويها عن قرية تبدلت كالحرباء، عن قرية توحشت كالنمور، وعن قرية فرت من جلدها كالطريد. رحم الله جدتي، فما يحصل يُعد أم الحكايات، حكاية أكبر من كل طاقات جدتي على الحكي اللذيذ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النَّص الغَابَة
من قصيدة النثر إلى قصيدة النَّثْرِيْلَة
(مقاربة في الإيقاع والمصطلح)

أ.د. عبدالله بن أحمد الفَيْفي - السعودية

مهاد:

ظهرتْ قصيدة النثر في فرنسا وليدة ظروف القرن الثامن عشر، وردّة فعل على شعْره المتحجّر المتصنّع. ومع أن الرمزيين كانوا يرون في قصيدة النثر شكلاً انتقاليًّا، مقدرًا له أن يختفي بميلاد الشّعْر الحُرّ، إلا أنها قد استأنفتْ تناميها في سياق المدينة الأوربيّة الحديثة، ووثبات المدارس الفنّيّة المختلفة، وتَطَلُّع الإنسان إلى الانعتاق (الميتافيزيقي) من مصيره الكارثيّ[1]. ولا مشاحّة في المصطلح، الذي يزاوج بين جنس الشّعْر: (قصيدة)، والنثر: (النثر). والتجريب حقٌّ مشروع، تكفله حُريّة الإبداع في مختلف الفنون والآداب، إلا أن المشاحّة كانت تنشأ حينما يُنْطَلَق من وراء المصطلح إلى خطاب نِضاليّ- إيديولوجيّ- لإلغاء جِنس الشّعْر، كما ترسّخ عبر العصور، ومن هناك القطيعة مع المنجز التراثيّ؛ لإقامة ما يُسمى (قصيدة النثر)، بوصفها خياراً يجبّ ما قبله، وهو ما يقع فيه بعضُ أرباب هذا التيار. هذا على الرغم من فكرة التعايش الأجناسيّ التي تنطوي عليها رؤية (سوزان برنار)[2] العلميّة إلى مسألة قصيدة النثر وقصيدة الشّعْر. وهي تخلص- في آخر سطرٍ من كتابها- إلى أن قصيدة النثر ليست بتجديد للشكل الشعريّ، بمقدار ما هي ثورة احتجاج ونضالٍ فكريّة للإنسان ضدّ مصيره[3]. وقد ناقشتْ مطوّلاً المخاطر المحدقة بتَجربة قَصيدة النثر، محاوِلة ضبط الأصول، و(التقعيد) لما يمكن أن يُسمَّى (قصيدة نثر).

وتراهن قصيدة النثر- في الأساس- على أنها ستستمدّ موسيقاها الشّعْريّة من أسرار اللغة، وإيحاءاتها، ونبرها، وإيقاعاتها الداخليّة، الدلاليّة والذهنيّة. غير أن المعضلة في معظم نماذج هذا النوع من النصوص أن معتنقيها ضعيفو الموهبة، واهو العلم بالعربيّة؛ فترى النصّ يلوب على سراب شعْريَّة، يمكن للقارئ أن يجدها كامنةً في النثر، ما دام متّصفاً بدرجة من الشاعريّةِ والتأمّل. في حين أن الجنس الفني يبقى- في مختلف الفنون- بناءً معيّناً، وشكلاً مائزاً، يشترك في التفاعل به المنشئ والمتلقّي.

إن مصطلح قصيدة النثر- كما تمخّضتْ عنه التجاربُ العربيّة إلى الآن- إشارة

ملتبسة إلى ما كان يسمى قديمًا بالأقاويل الشعرية، أو الإشراقات الصوفيّة، أمّا الشكل المدعّى لقصيدة النثر فليس بالجديد على النثر العربي(٤). و(برنار)(٥) نفسها، تؤكّد أن قصيدة النثر: (نثرٌ)، لا (شِعْر)، وأنها «تستجيب لحاجات أخرى غير الشِّعْر». ولقد سمّى (جورجي زيدان، -١٩١٤م) ما نشره (أمين الريحاني، -١٩٤٠م) في ديوانه (هتاف الأودية)، سنة ١٩٠٥م ، من تلك الكتابة المجرّدة من الوزن والقافية: شعرًا منثورًا. والريحاني كاتب خطيب أكثر منه شاعراً. عاش في الولايات المتحدة الأمريكية منذ الحادية عشرة من عمره، ثم تعلّم قواعد العربيّة على كبر(٦)، كما تحدّث الريحاني نفسه عن هذا الشكل الكتابي باسم (الشعر النثريّ)، وشبّهه بشعر الأمريكي (والت وايتمان)، في ديوان (أوراق العشب Grass leaves)، ثم خَلَفَ من بعده خلْفٌ ارتضوه شعرًا، كأدونيس، وجبرا إبراهيم جبرا، وشوقي أبي شقرا، ومحمّد الماغوط، ويوسف الخال. وسمّاه بعضهم: (قصيدة الأدب)، أو (قصيدة التجاوز والتخطّي). ولعلّ نازك الملائكة هي من اقترحت اسم (قصيدة النثر)، تقليلاً من شأنه الشعريّ(٧). ثم كانت لمجلة (شعر) اللبنانية الريادة في تبنّي قصيدة النثر ونشر نتاجاتها المبكّرة.

وإلى مصطلح (قصيدة النثر) ودعاواه، تأتي مشكلة (الشكل الفنّي) وفوضاه. ومفهوم الإبداع قائم في جوهره على ابتكار نظام- إن في الشعر أو في النثر- ومن ثمّ تناسل أنظمة أخرى. ليس حتمًا أن يكون نظام الخليل أو نظام التفعيلة، لكنه في النهاية نظامٌ ماَ؛ ولهذا لا يكون تمرّدٌ على قانون دون استبداله بآخر، ولا على نظامٍ إلاّ من خلال البحث عن نظامٍ ومنهاج جديد، «وهل تكون قصائد لو لم يكن الأمر كذلك؟»- كما تتساءل (سوزان برنار)(٨) نفسها، ربّة التنظير لقصيدة النثر- إذ تقول أيضًا: «من المؤكّد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضويّ وهدّام؛ لأنها وُلدتْ من تمرّد على قوانين عِلْم العَروض، وأحيانًا على القوانين المعتادة للغة، بيد أن أيّ تمرّدٍ على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرهاً على تعويض هذه القوانين بأخرى، لئلا يصل إلى اللا عضويّ واللا شكل، إذا ما أراد عمل نتاج ناجح.

إذ إن مطلب الوصول إلى خلق (شكل)، أي بعبارة أخرى: تفسير وتنظيم العالم الغامض الذي يحمله الشاعر في نفسه هو شيء خاصٌّ بالشِّعْر، ولن يكون بمستطاع الشاعر عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين، وإن كان ذلك لمجرد تفسير التمرّد والفوضى».

ويمكن أن نضيف إلى بيان (برنار) هذا: إن كل تمرّد يحتاج إلى تمرّد، وكل ثورة تُضطر بعد حين إلى ثورة، وإلا أصابها العيُّ فالهلاك. وليس التمرّد ولا الثورة باتجاه مضاد للماضي، هكذا ضربة لازب، وإلا كانت تلك حركة عقديّة مغرضة، بل إن البحث الصادق عن الأجمل والأكمل، حيثما وُجدا، لا يستنكف من الثورة على حاضره بماضيه، إذا لزم الأمر.

لقد سخرنا- نحن العرب المُحدثين، على سبيل الجهالة- من قُدامى النّقاد العرب، لمّا قالوا: إن الشعر هو: «الكلام الموزون المقفّى الذي له معنى»، وسفّهنا رأيهم، وتندّرنا عليهم- بنزوع أيديولوجي نحو التخفّف من عبء الأوزان والقوافي

على كواهلنا، ثم من بعدها من موسيقى الشعر جملةً وتفصيلاً - وإن بفهم قاصر، ومؤدلج، ومشوّه لحقيقة ما قاله أولئك وعَنَوْه. على حين لو تأمّلنا؛ لرأينا تلكَ المقولة صحيحة - في تعريف الشعر القديم على الأقل - شاء مزاجنا الحديث أم أبى، ولكن لا كما تأوّلناها لنَصِم قائليها بالحمق النقديّ، بل بالنظر إلى أنهم حين قالوا ذلك كانوا يركّزون على أخصّ مميّزات الشعر العربي في زمنهم: الوزن والتقفية؛ من حيث إن الخصائص الأسلوبية الأخرى كلها مشتركة بين الشعر والنثر، لا يختلفان فيها إلا كمّيًّا؛ بما أن الشعر يكثّف عناصرها، من: صوتيّات، وصُوَر، وتقديم وتأخير، وغيرها. إذ إن جميع تلك العناصر داخلة في النثر الأدبي، بكثافة أخفّ وتركيز أقلّ. أمّا ما يتفرّد به النص الشعري، بوصفه جنسًا أدبيًّا، فالوزن والقافية والموسيقى اللغوية. تلك هي العلامة الفارقة التي التفت إليها التعريف القديم لجنس الشعر، تمامًا كما كان يُلتفتُ قديمًا في معلومات حفائظ النفوس والهويّات الشخصيّة إلى تحديد ما يسمّى: (العلامة الفارقة)، أو ما أصبح مأخوذًا به اليوم من تحديد الشخص عن طريق البصمة، سواء كانت للإبهام أم للعين. فالموسيقى كانت بصمة القصيدة القديمة. ومن يريد أن يعرّف شيئًا تعريفًا فارقًا، فارزًا له عن غيره، سيعمد إلى تعيين أخصّ خصائصه التي لا يشاركه فيها غيره، أمّا لو قال، مثلاً: «الشعر: الكلام الموزون، المقفى، الذي له معنى، وفيه أخيلة، وتصوير، وعواطف إنسانية..» إلى آخر ما هنالك، فما قاله سيدخل فيه كثير من النثر الفنّي، باستثناء العنصرين الأوّلين. وتلكم هي العلامة الفارقة التي لا يحفل بها النقد الحديث كثيرًا، بل يُسقطها الشعر الحديث أو يعيث فيها، أو قد يتخلّى عنها، كما في قصيدة النثر، ثم يُصرّ مع ذلك على إلصاق ما يفعل بجنس الشعر، ليمسخ الشعر نثرًا، والنثر شعرًا! ملقيًا إلى جانب ذلك بمقولة أسلوبيّة ذاهبة إلى: أن «لبحور الشعر وأوزانه، أثرًا في الأداء، وفي قوة الأسلوب»(٩) عُرض البحر الميّت! وحينما يتقرّر هذا فلا يعني وقوفنا ضِد قصيدة النثر بالمطلق، ولكن ضدّ تسمية الأشياء بغير أسمائها.

وعليه يمكن القول: إن مصطلح (قصيدة نثر) ليس سوى مجاز اصطلاحي، يشار به إلى نثر جميل، قد يبزّ الشعر تعبيرًا، أو فلنقل: هو نثر شعري، أو شاعريّ، يظلّ في دائرة النثر الكبرى، بأجناسه غير المحدودة.

وهذا عين ما ذكره (جان كوهين)(١٠)، إذ قال: «إنه يمكن للشعر أن يستغني عن النَّظْم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إنّ الفن الكامل هو الذي يستغلّ كل أدواته. والقصيدة النثريّة بإهمالها للمقومات الصوتيّة للغة تبدو - دائمًا - كما لو كانت شعرًا أبْتَر».

إن قصيدة النثر بإمكانها إذن أن تكون جنسًا أدبيًّا، قائمًا بذاته، له رصيده من الماضي ومغامراته المهمّة في الحاضر والمستقبل. ولو أنها استوتْ على سوقها؛ لصار من حقّها الوجود المختلف خارج دائرة الشِّعْر، أصلاً. وعندئذٍ، فإن حاضنها الأَوْلَى بها، والطبيعيّ لاستيعاب نوعها المتفلّت هو: محيط النثر، لا الشعر. فإذا كان المحدثون قد أخذوا على النقّاد القُدامى - مبتسرين مقولاتهم - حَصْر قضية

الشِّعْر في الإيقاع، فإن من البدائيّة المعرفيّة كذلك إلصاق كل نصٍّ تخييليّ، خارق لأعراف اللغة الاعتياديّة بالشِّعْر، وكأن كل جميل لا ينبغي أن يكون إلاّ شِعْرًا! وفي هذا احتقار للنثر، مع أن النثر قد يكون أعظمَ من الشِّعْر!

بل لِمَ تقييد قصيدة النثر بالشعر أو بالنثر، كما تساءلنا في مقاربة سابقة لهذا الموضوع؟[11] ألا يمكن أن يوجد نصّ عابر للشِّعْر والنثر؟ بلى، وفي نموذج هذه الدراسة محاولة نراها تسير في هذا الاتجاه.

إن في ضيق الأفق هذا- الذي تُؤخذ به النصوص بين حَدَّي الشِّعْر والنثر- لجناية على النصّ، وتقييد لمشاريعه عمّا تطمح إليه من انعتاقات وثورات! وما نماذج هذه الدراسة إلا برهان على جناية ذلك التقييد المعيق لحركة الإبداع بقسرها على ولوج قالبين خرسانيين موروثين، أحدهما اسمه: شعر، والآخر اسمه: نثر، ولا ثالث لهما. فليس ديوان (مُهْمَل) للأديب المصري علاء عبدالهادي، (٢٠٠٧م)[12] على سبيل المثال بخاضع لتصنيف الشعر والنثر، بل هو نص طويل، متفلّت الحدود عن التصنيف. إنه اشتغال على المُهْمَل شعرًا ونثرًا بيد أن هذه المقاربة ستكتفي بالوقوف هاهنا على البنية الإيقاعية في ذلك العمل.

النَّثْرِيْلَة في تجربة علاء عبدالهادي- نموذجًا:

-١-

كُنا قد رصدنا في بحث سابق التباسات إيقاعية شعريّة حديثة، أفرزت أشكالاً مختلفة، سُمّي منها في القرن الماضي (شعر التفعيلة)، وكشفنا في تلك الدراسة ما أسميناه (شعر التفعيلات)، قاصدين به: أن لا يتقيّد الشاعر بتفعيلة واحدة في القصيدة، بل ينداح في موسيقى الشِّعْر العربيّ، ليبتدع أشكالاً مختلفةً تمليها عليه التجربة. وهذه الظاهرة فاشيةٌ في القصيدة الحديثة[13]. واليوم نَلفتُ إلى شكل جديد، تدلنا عليه نصوص حديثة كبعض نصوص ديوان (مُهْمَل...) لعلاء عبدالهادي، يتمثّل في نصوص إيقاعية، لكنها غير منضبطة على اطّراد التفعيلة، لتكوّن قصائد تفعيليّة، كما أنها قد تحتفي بالتقفية. ومن ثَمَّ فهي لون جديد، يقع بَيْنَ بَيْن، أي: بَيْن قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة. ويمكن أن نقترح لها مصطلحًا- على طريقة العرب في النَّحْت- مكونًا من: (قصيدة النثر) و(التفعيلة)، هو: (قصيدة النَّثْرِيْلَة)، تجنّبًا لاتخاذ صيغة مركّبة: (قصيدة النثر تفعيلة). ونعني بقصيدة النَّثْرِيْلَة إذن: ذلك النصّ الذي تمتزج فيه قصيدة النثر بقصيدة التفعيلة، ليتولّد بينهما، وقد غدا شكلاً ثالثًا[14].

على أن مجموعة علاء عبدالهادي (مُهْمَل) تجمع الأشكال الإيقاعية، القديمة والحديثة، ففيها: القصيدة البيتيّة، والبنية التفعيليّة، والنثريّة، والنَّثْرِيْليّة، والنثر الخالص. إنها إعصار من الإيقاعات والنصوص، تنبثق دلالتها منذ عنوان المجموعة (مُهْمَل.. تَسْتَدِلُّونَ عَلَيْه بظلّ). وهو عنوان نجده في عمل سابق لعبدالهادي بعنوان (شَجَن)، حيث يأتي «الإهداء هناك إلى: «مُهْمَلٌ تَسْتَدِلِّينَ عَلَيْه بِظِل»[15]، لينحرف هاهنا الاستدلال من المخاطبة إلى المخاطبين. و(شَجَن)

كان معجماً بصورٍ إنسانية عابرة، بسيطة، يَعْبُر النّاصُّ دلالاتها العميقة من خلال نصوصه التي انصبّت هناك في قصائد نثر، أو بالأحرى تتبادل الصورة والنص الحوار، كأنهما قد ولدا معاً في خَلَد التلقّي، ليأتي ديوانه العتيد امتدادًا بنيويًّا لذلك الديوان الصادر في طبعته الأولى (٢٠٠٣م)، كما يُعدّان معًا امتدادين لمغامرات تجريبية عبر مجموعات سابقة: (الرغام: أوراد عاهرة تصطفيني /٢٠٠٠م)، (معجم الغين / ٢٠٠٢م)، (النشيدة/ ٢٠٠٥م)، وغيرها.

وهاجس اختراق القوانين الشعريّة، والقوالب الأجناسية، ملازم لعبدالهادي في كل تلك النصوص؛ إذ يستحيل الديوان لديه إلى أحراج نصوصيّة كثيفة، شعريّة نثريّة- وَفق التصنيف التقليدي لهذين الكيانين- تتقاطعُ وتتلاقح وتتوالد، ومن ثم تخرج كل مجموعة في شكل مؤلّف، بالغ التركيب. لم تعد القصائد فيه إضمامة من النصوص، بل هي اشتغال على مصنَّف مبوَّب، تحت عَنْوَنات، وفي شبكة من الإشارات، ليس من المبالغة القول: إنها تنتظم مشروعه التجريبي كله، وكلها حَرِيَّة بدراسة مستفيضة، مستقلة.

وفي المؤدى فإن البحث عن (المُهمل) يبقى المحرّك وراء أعمال هذا الشاعر، لا برغبة الإطراف أو الإدهاش فحسب، ولكن أيضًا بحفر وراء المتروك مما يمكن أن يثمر حدائق غُلْبًا من خلال غابات شتّى من شظايا النصوص، تتبدّى في المجموعة الأخيرة، ماثلة في سمات، مثل: تعدّد الإشارات اللغويّة (عربيّة وغير عربيّة)، الشكل: النثر في بنائه السردي، والشعر في بنائه النهريّ، والإيقاع في أنماطه المختلفة. ليس هذا لأن «الأسلوب هو الرجل»، والرجل هنا متشعب كديوانه، ولكن لأنه أيضًا مهموم بالاكتشاف الأجناسي والكشف النوعي، استكمالاً إبداعيًّا لمشروع نقديّ، منذ عمله بعنوان (النوع النووي: نحو بديل لنظرية الجنس الأدبي)- بحث بالإنجليزية. وتلكم رحلة تأسيسيّة، لا تنشغل في هذا الطور بالتمذهب، أو التبشير باتجاه معيّن، بمقدار ما تسعى إلى مدّ الآفاق الكتابيّة إلى أمدائها، بلا حدود ولا قيود، بين قارّتي الشعر والنثر القديمتين، عبر ما يُطلق عليه (السرد الشعري)، حين يقول: «أصبح العمل الشعريّ ككلّ في الكتابات الجديدة خاضعاً لرؤية إبداعية، تتجاوز مفهوم التجميع المنفصل لمجموعة من القصائد المكتوبة في مناسبات متعدّدة وفي أحوال وموضوعات مختلفة، أصبح أكثر قربًا من أشكال التركيب أو التصميم الجمالي- المعروفة في الرواية أو الدراما المسرحية- من مفتتحه إلى نهايته، أنا أنظّرُ لهذا الأسلوب باسم (السرد الشعري)، فثراء النص الشعري الآن يظهر على مستوى النص كله»[١٦]. وهو مُحقٌّ هاهنا، لولا أنه يظلّ مستمسكا بعروة الشعر، فيما نراه مُطلًا على نصوصيّة حَرِيَّة بأن تنعتق جذريًّا عن ثنائية (شعر- نثر). وهو انعتاق عتيق في التراث العربي، ضيّعه أهله، واستلهمه غيرهم، كما تدلّنا شهادة (أراغون)[١٧]، الإبداعية والتاريخية معًا، إذ قال مدافعًا عن نصّه الشهير (مجنون إلسا)، المتعالق شعريّه بنثريّه: «أكتب نوعًا من قصيدة، تلتقي فيه، تتعانق، وتمتزج، ثم تُخصب أفكارًا خفيّة، وموسيقى داخليّة، حملتُها في طول حياتي، وكانت جميعًا تُهيب بي أن أدعها تتفتّح... أمّا اللائمون على أنّي مزجتُ النثر

بالشِّعر، وأشكالاً هجينة في اللغة، ليست هذه ولا تلك من بديع الكلمة، فهل أُعلمهم أن الشِّعر العربيّ هو في الغالب توضيح لنصّ نثريّ، أو رسالة في الشِّعر، تُورَد فيها الأمثلة والأشعار؟ وأن الفرنسيّة مثل العربيّة قادرة على أن تستجيب لكلّ الحالات الوسط التي يتميّز بها بيت الشعر العاميّ، ومنها النثر المُحْكَم بالمعنى الذي يُراد في الحديث عن الموسيقَى، ومثله السجع العربيّ الذي أتى به القرآن[18]. إلى الذين يقرؤون (مجنون إلسا) فيتمسّكون بالحرف، أقول: اذهبوا مع أبي عبدالله كي تُصغوا في الليل إلى تلميذ ابن رُشد...».

وهناك تجارب عربيّة حديثة من هذا النوع، تحدّث الدارس عن بعضها في غير هذا السياق، فأسمى بعض إنجازاتها: (الاستعارة-الديوان)، بعد مرحلة (الاستعارة-القصيدة)، أي: أن يكون الديوان كله استعارة واحدة ممتدّة، وذلك كتجارب الشاعر السعودي علي الدميني، منذ مجموعته الأولى (رياح المواقع/ ١٩٨٧م)، التي أبدى فيها جرأة لافتة في التجريب، والإفادة من الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، كما فعل كذلك على نحو أكثر نُجعة نحو النثر في إنجازه السرديّ الإشكاليّ الملتبس، (١٩٩٨م)، بعنوان: (الغيمة الرصاصية)[19]. وهذا الأخير ممّا أسمّيه (القصيدة- الرواية)[20].

-٢-

في البنية الإيقاعية- تحديدًا- يقف القارئ لدى علاء عبدالهادي في (المُهْمَل) على ضروب متباينة من الأبنية الإيقاعية، يمكن ترتيبها حسب وجودها التاريخي الشعري، بدءًا بالبناء الإيقاعي العربي، من خلال قصيدته البيتيّة بعنوان (تجريد الأغاني):

لا تـعْـتـبِ الْـقَـلْـبَ فـي عِشْـقٍ بُـلِيـتَ بـه
أو تَــأْسَــفَــنَّ لِـحُـبٍّ بَـعْـدَ مَـا ذَهَـبَـا

وهي قصيدة من البحر البسيط، غير أنها ستَفْجأ الأذن العربيّة بالتنشيز، حين ينكسر البحر في ستة مفاصل منها:

وارْمِ الشَّـقَـاءَ عَلَـى قَـدَمِ الـوِصَـالِ وَكُـنْ
مِـثْـلَ الـهَـوَاءِ خَـفِـيـفـاً، طَـلَّ أو شَغَبَا

....

هَـلْ كُـنْـتُ أَبْـحَـثُ عَـنْ حُضنٍ ألُـوذُ بـه
فِـي مُقْلَتَيهَا، كَـيْـمَـا أَتْــرُكَ الـهَرَبَـا!

....

يَــوْمَ اللِّقَــاءِ وَكَــانَ الـبَـدْرُ مُحْتَشِمًا
فِـي حَـضْـرَةِ الـنَّـجْـوَى يَحْيَـا وَلا عَجَبَا

....

أنَــا الـمَـشَّـاءُ قَـدْ أَغْـرَتْـنِــي فضَّتُهَا
والْـعـاجُ فِـيَ الـسَّـاقَـيْـنِ، وَالـنَّـهـدُ حِيـنَ قَبَا

فَوَقَفْتُ أَدْعُو حَتَّى سَالَ رَوْنَقُهَا
سَيْلَ العَذَابِ جَمِيلاً شَبَّ وانتَصَبَا

-٣-

أمّا نصوص التفعيلة في (مُهمَل)، فتبرز في مقاطع، كتلك اللازمة المتردّدة حول (الظلّ):

هُوَ الظلّ يَعْرِفُ..
كَيْفَ يُنَادِي رُؤاهُ...

....

أو في نصوص مستقلّة، كنص (الأغاني):

وَفي مَوْعِدٍ رَتَّبَتْهُ المَطَارَاتُ،
قَبْلَ النِّدَاءِ الأخير،
وَعِنْدَ الْوَدَاعِ.. تَدَاعَتْ:
(أناشدُكَ الله قفْ [وَهْلَةً]..أَقُلْ ما لَدَيَّ.. وَقُلْ ما لَدَيْكْ
وَبِالله إنْ أَعوزَتْكَ الدُّمُوعُ..فَخُذْ مُقلتيّ.. وَدَعْ مُقْلَتَيْكْ)

....

وهو نصّ تفعيلي خالص.

-٤-

إلا أن ما يعني الدارس هاهنا- على وجه الخصوص- هو ذلك الضرب المختلف من الإيقاع، في النصوص التي يُطلق عليها: القصائد النَّثْريَّة (= النثر-تفعيليّة)، والتي تتجاور في نص كـ(الغريب)، دون امتزاج، في حين تمتزج في نصوص أخرى، كـ(فلسفة الجمال)، (الوجود والعدم)، (نهاية اليوتوبيا)، و(الأيديولوجيَّة الانقلابيَّة)، وعندئذ يتعانق الإيقاع التفعيليّ بالنثر، ليتخلّق بينهما مخلوق ثالث، نطلق عليه: (قصيدةَ النَّثْرِيَّة).

والظاهرة في الشعر العربي أوسع من تجربة واحدة، وإن لم تحظ بالرصد والتسمية من قَبْل. وبلمحة سريعة، يمكن أن نشير إلى بعض شعراء من الوطن العربي، كتبوا القصيدة النَّثْرِيَّة، كعبدالرحمن مراشدة (من الأردن)، في بعض نصوص مجموعته (كتاب الأشياء والصمت)، حين يقول، مثلاً:

كلمُ الشاعر ترتيل ونزفُ
نِصْفُ مقتول الجفونِ ونِصْفُ
يقرأ اللحظة
يرنو... ويزفُّ[٢١]

هنا من السهل أن نقول إن هذا نصّ تفعيليّ أخطأ الشاعر في سطره الثاني، وكان بإمكانه أن يقول: «نِصْفُ مقتول الجفونِ ثم نِصْفُ»، مثلاً، لتستقيم التفعيلة. غير أن صاحب النصّ يَلِجُ بنَصّه حافّةً أخرى، غير قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر، هي

حافّة قصيدة النَّثْرِيْلَة. ولاسيما أنه أكاديميّ متخصّص، وما كانت لتفوته كلمة ترمّم تفعيلة (فاعلاتن)، لو أراد. أو قوله:

سَكْرةُ

رشفةُ الشّعر من كاسها

سبحان شاعرنا من أسكره(٢٢)

فهل هذا نصّ تفعيليّ أم قصيدة نثر؟ لن تسعفنا التصنيفات المطروحة في تصنيفه؛ لأن سطريه الأوّلين على تفعيلة (فاعلن)، والسطر الأخير ناشز. ومن لم يقف على نصوص المراشدة قد يلجّ في تصحيح خطئه هاهنا، ليقسر النص على ولوج سَمّ (فاعلن)، كي يكون نصًّا تفعيليًّا. وكذا نجد في بعض نصوص نادر هُدى (من الأردن) أيضًا، كقوله من قصيدته (أنيسة)(٢٣):

يا عذابي الأصيلْ

اتئدْ

إنني محضُ طيفٍ

والرؤى

أدمعي النازفة

للملاك الجميل

الملاكَ الذي لم يغبْ لحظةً

وأنا أحتضر

وكذا نجد لدى الشاعرة السعوديّة منال العويبيل(٢٤)، في مثل قولها من نصٍّ بعنوان (أمّا بعدَكَ):

كلّمَا أَوْثَقتُ يَأسِي ..

صَبَوْتُ إليك ..

"خُنْتُ نَفْسِي!"

كلّمَا أَوْ	ثَقتُ يَأسِي..	فاعلاتن	فاعلاتن
صَبَوْتُ	إِلَيكَ ..	فعولن	فعولن
"خُنْتُ نَفْسِي!"		فاعلاتن	

أو قولها:

انْتهَى!

أَقْصَرُ من حَبْلِ الكَذِب ..

كَانَ هَذَا "الهَوَى"

انْتَهَى!		فاعلن	
أَقْصَرُ من	حَبْلِ الكَذِب ..	مستعلن	مستفعلن
كَانَ هَا	ذَا الهَوَى	فاعلن	فاعلن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبعيدًا عن التحليلات الإيقاعيّة واحتمالاتها التركيبية، فلعلّه قد اتضح جليًّا مدى حضور التفعيلة في بعض ما يسمى قصيدة نثر. وهذا إذن ما نطلق عليه: (قصيدة النَّثْرِيلَة) (٢٥).

وكذا يتبدّى من ملامح هذا النمط الاحتفاظ أحيانًا بالتقفية، إلا أن ذلك قد يظهر في قصيدة النثر الخالصة، كما في جُلّ نصوص مجموعة (كذلك)، لنادر هُدى -على سبيل المثال- تلك الخاصيّة التي وقف عليها يوسف بكّار، في تقديمه لتلك المجموعة(٢٦). غير أن ما نسميه قصيدة النَّثْرِيلَة لا بُدّ أن يتوافر على قدر من الإيقاع التفعيليّ، لا على التقفية فقط. وهو ما يميّزه عن قصيدة التفعيلة والنثر معًا؛ فقصيدة النثر تتجلّى في صفائها النثري الخالص لدى أنسي الحاج- على سبيل المثال- في مثل قوله من نص بعنوان (نجوم الصباح)(٢٧):

أصابع يديك هي نجوم الصباح في أغرب المدن، تلك التي أبوابُها
مرصّعة بنياشينِ الكبت الخافض العيون إلى ملكوت الحريّة.
فليكنْ بيننا وسيطًا ستارُ الكلْفة، مَلاكُ الخطايا الرزين!
فهل هذا كذاك؟
كلاّ!

نصّ الحاج هو قصيدة النثر الخالص، في حين أن النصوص الأخرى ذات الجرس، بل ذات التفعيلة أحيانًا، من حقها أن تُفرد بتصنيف مستقلّ، وليكن (قصيدة النَّثْرِيلَة)، كما تقترح هذه القراءة.

وليس من غاية الباحث هاهنا الاستقراء والاستقصاء، بمقدار ما يهدف إلى إلقاء الضوء على هذا الكشف الأجناسي، من خلال تجربة محدّدة. ولنأخذ عليها مثالاً شاهدًا من قصيدة علاء عبدالهادي (الوجود والعدم)، حيث نقرأ:

كُلُّ شَيْ/ءٍ ثَقِيـ/لٌ هُنَا!
مَائِدَةٌ/ مَحْفُورَةٌ/ فِي خَشَبْ،
إِنْسَا/نٌ مَحْـ/فُورٌ/ فِي جَسَدْ،
وَمَكَا/نٌ مَحْـ/فُورٌ/ فِي سَا/عَةٍ مُكْ/تَظَّةْ،
الزْمَا/نُ فَارِغٌ،
وَدَمُهُ خَفِيفٌ.. مِثْلَ عَدَّادِ «تَاكْسِي» تَمَامًا.. فَأَسْأَلُ:

(وَأَنَا أَنْتَظِرُ.. مَنْ سَيَظْ/هَرُ لِي/.. بَغْتَةً/،
كَيْمَا يَفْتَحَ لِيَ الْبَابَ،
لأَدْفَعَ حِسَابِي.. وَأَرْحَل)
مَاذَا أَشْتَرِي.. بِكُلِّ هَذَا الشَّهِيقِ؟

فهل هذه قصيدة نثر أم تفعيلة؟

لا هذه ولا تلك، بل هي قصيدة (نَثْرِيلَة). انتظم صدرها وبعض عجزها حسب الجدول الآتي:

كلُّ شي	ءٍ ثَقيـ	لٌ هُنَا				فاعلن	فاعلن	فاعلن			
مَائدَةٌ	مَحْفُورَةٌ	في خَشَبْ				مستعلن	مستفعلن	فاعلن			
إنْسَا	نٌ مَحْـ	فُورٌ	في جَسَدْ			فاعلْ	فاعلْ	فاعلْ	فاعلن		
وَمَكَا	نٌ مَحْـ	فُورٌ	في سَا	عَةٍ مُكْ	تَظَّةْ	فعِلُن	فاعلْ	فاعلْ	فاعلْ	فعولن	فاعلْ
الزَّمَا	نُ فَارِغٌ					فاعلن	مُتَفَعِلُن				
مَنْ سَيَظْ	هَرُ لي	بَغْتَةً				فاعلن	فَعِلن	فاعلن			

ويلحظ هاهنا خليط من الوحدات النغميّة، على النحو التالي:

١- يتألّف السطر الأول من وحدات نغمية مكونة كل واحدة من سبب خفيف ووتد مجموع: (فاعلن).

في السطر الثاني يتحول الإيقاع إلى وحدتين، مكونة كل منهما من سببين خفيفين ووتد مجموع: (مستفعلن)، يلحق أولاهما الطيّ: (مستعلن)، ليختم السطر بوحدة نغمية كتلك التي سادت السطر الأول: (فاعلن). وكأنما ثقل الإيقاع هنا مصاقب لثقل المائدة المعبّر عنها في هذا السطر: "مائدة محفورةٌ من خَشَبْ".

ثم تتردد منذ السطر الثالث الوحدة الأولى المكونة من سبب خفيف ووتد مجموع: (فاعلن)، بتشكيلاتها المختلفة: (فاعلن)، (فعِلُن)، (فاعلْ)، (فاعلُ). أو مقلوبها، المكوّن من وتد مجموع وسبب واحد خفيف: (فعولن).

تعود نغمة الوحدة النغمية الموجودة في السطر الثاني (مستفعلن) في السطر الخامس، مرة واحدة، مخبونةً في: (مُتَفَعِلُن).

قد يقال إن التنغيم مصاحب للكلام العربي، شعره ونثره. وهذا صحيح، غير أن هذا التركيب لم يكن ليقع بمحض المصادفة. نعم، قد لا تكون هناك مقصديّة واعية، غير أن الشاعر وهو يكتب قصيدة نثر، ما ينفك متلبّسًا بالإيقاع، ليس لأنه وريث لغة موسيقيّة، ولا لأن الذاكرة الشعريّة العربيّة تحاصره بأصداء إيقاعيّة بالضرورة، ولكن - إلى ذلك- لأن الشاعر نفسه يعاقر هذه البنى الإيقاعية على اختلافها، بلا تحجّر في قديم، ولا اعتناق مطلق لجديد، فإذا تلك الأشكال تتجاور في نصوصه وتتوالج وتتناسل.

أفيصحّ أن يُعدّ نصّ بتلك الكثافة الموسيقية من (قصيدة النثر)، لا لشيء إلا لأنه لم يلتزم بالقوالب المألوفة في الشعر الموزون المقفى أو في شعر التفعيلة؟

كلاّ، ليس هذا نثرًا شعريًّا، بل هو شعرٌ منغّم، يبتكر تشكيلاته الوزنيّة، على طريق الأندلسيين حين ابتكروا بحور الموشحات اللانهائيّة، وفق ضروب من الغناء، أعيا ضبطها (ابن سناء المُلْك المصري / ٦٠٨هـ= ١٢١٢م)، في كتابه (دار الطراز)؛ فاعتذر بأن الغناء بَحْر حُرٌّ لا ساحل له.

وها هي تي قصيدة النَّثْرِيْلَة، تمثّل اتجاهًا فنيًّا غير معلن، سمّيناها لنمنحها شهادة الميلاد. ولو تكاثف نتاجها فأصبح لها رصيدها الواسع من التجارب والاستجابات، لأمكن التنبؤ بأن تنتهي إلى فتح بدائل إيقاعيّة، عن عروض الخليل وشعر التفعيلة معًا، لا بنبذ الموسيقى الشعريّة العربيّة، ولكن بالدوران في فلكها، بروح عربيّة تستعيد البكارة.

وختامًا:

نحن بإزاء خروج عن العروض الخليلي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر جميعاً، إلى (شعر النَّثْرِيْلَة)، من قلب العروض الخليلي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر. وإذا كانت نازك الملائكة قد تراجعت عن تسمية ما أنجزته أولاً بـ(الشعر الحرّ)، فاختارت له اسمًا أدق هو: (شِعْر التفعيلة)، فكم بالحريّ أن نتراجع نحن اليوم عن وهم أن ما ينجزه أمثال علاء عبدالهادي، في النصوص المشار إليها، هو محض (قصيدة نثر)، لنختار له اسمًا أدق هو: « شِعْر النَّثْرِيْلَة».

ولا غرابة أن تبقى التفعيلة حاضرة في شِعر الشاعر العربي، أو يبقى الاحتفاء لديه بالجرْس الموسيقيّ؛ فهو ابن بيئة شفاهيّة، سماعيّة، غنائيّة، وما زالت حيّة أصداء تراثها الشفاهيّ، السماعيّ، الغنائيّ في موروثه الشعبيّ ومحيطه الاجتماعيّ العامّ. كما أن الذاكرة الثقافيّة والتعليميّة مكتنزة بالغنائيّة، والشعر العربي مرتبط بالغناء في الوجدان العربي، إذ ما أن يواجه الذهن العربي القصيدة- أيًّا كان شكلها- حتى يلج جوًّا من النَّغَم والتنغيم المتخيّل؛ لأجل هذا فإن الشاعر العربي- حتى ووعيه صفر من علم العَروض، معتمدًا على حسّه الفطري- ينقاد إلى صُنع كلام ذي طابع تنغيميّ، دون وعي؛ لأن ذاكرته الشعريّة الجمعيّة وحضور الشعر في مخيّلته مقترنان بلغة ما موسيقيّة، فإذا هو يراود الهرب من فخّ التفعيلة إلى النثر ليقع فيه. وبالرغم من أن هذه الدراسة لم تخطُ إلى إجراء استقراء شامل لفوارق هذه الظاهرة الفنيّة بين أقطار الوطن العربي، إلا أن النماذج التي وقفنا عليها هنا لشعراء من السعودية والأردن ومصر، تنبئ عن أثر البيئة، إلى جانب عوامل أخرى؛ ذلك أن البيئات الثلاث هي بيئات ثقافيّة، ما انفكت تعيش أجواء الشعر العربي الأولى بكامل زخمها الإيقاعيّ، ومن ثم فلا غرابة أن تظهر موسيقى الشعر حتى في ما يظنّه منشئوه قصائد خالصة لوجه النثر. كيف لا، والنثر نفسه في هذه البيئات لا يخلو من ملامح شعريّة، نغميّة، بتأثير البيئة الشعريّة والثقافة الشعريّة، ويظلّ الإنسان ابن بيئته.

على أن الفارق بين وعي و وعي لدى الذوات الشاعرة، المختلفة؛ يرسم أمامنا ثلاثة مسارات لقصيدة النثر والنَّثْرِيْلَة:

أ- شاعر يكتب قصيدة النثر عن وعي بالمستويات الفنيّة، والحدّ الفاصل بين التفعيليّ والنثريّ، وهو مستمسك بالخلاص من البنية الإيقاعيّة الشعريّة بحذافيرها، وهذا ما يفعله أنسي الحاج، كما رأينا من قبل.

ب- شاعر يكتب قصيدة نثر على سجيته، بلا وعي بتلك المستويات، أو بوعي مرتبك، فيقع بين الحدّين: النثرِ والتفعيلة، وقد يكون النّاتج: قصيدة نَثْرِيْلَة. ومعظمَ

شعراء الشباب من هذا القبيل.

ج- شاعر يكتب قصيدة النثر عن وعي بالمستويات الفنيّة، والحدّ الفاصل بين التفعيليّ والنثريّ، لكنه يعاشر تلك الأشكال جميعها بلا تحفّظ، طليقًا غير مرتهن بأيديولوجيا فنّيّة، باحثًا عن الاختلاف الفنّي بلا تقولب، ونحسب هذا ما يفعله علاء عبدالهادي.

فأيّ هذه الأصناف الثلاثة من الوعي أخصب في المحصلة، وأكثر وعدًا بالآتي؟

لا شكّ أن منبثق الإبداع الشعريّ الحقيقيّ يكمن في حالة من اللاوعيّ، واللاعلم الفقهيّ، وهو ما أنتج في الأساس عروض الشعر العربيّ، عبر التجربة الإنسانيّة وإملاءات البيئة. ولو تخلّصت الذاكرة من قيود الماضي، وتخلّصت من مكبّلات التمذهب والتصنع الراهن؛ لألهمت السَّجايا أصحابها بحورًا جديدة، بحيث يكون الشّعر مكتنزًا بالموسيقَى، ولكن في غير نظام تقليديّ، إلا أنه حينما يَرْدُف ذلك حسٌّ نقديّ، لا يستسلم لعامل الطبع وحده، ينشأ التأسيس الفنّي والمعرفيّ لتيارٍ جديد، وذلك ما نستشرفه في تجربة علاء عبدالهادي بعامّة، وفيما ندعوه لديه قصائد النَّثْرِيْلَة بخاصة.

الحواشي:

(١) انظر: سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مراجعة: علي جواد الطاهر (بغداد: دار المأمون، ١٩٩٣م)، ص١٦، ٢٤-٢٥، ٢٧٠، ٢٨٥.

(٢) انظر مثلاً: ص ص ٢٧٧. ٢٧٨.

(٣) انظر: م.ن، ص ٢٨٨.

(٤) انظر: عبدالله بن أحمد الفَيْفي، حداثة النص الشعريّ في المملكة العربيّة السعوديّة: قراءة في تحوّلات المشهد الإبداعيّ، (الرياض: النادي الأدبي، ٢٠٠٥م)، ص١٢٦.

(٥) انظر مثلاً: ص٢٨٣ـ٢٨٥.

(٦) انظر: خير الدين الزركلي، الأعلام (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٤م)، ٢: ١٨-١٩.

(٧) انظر مثلاً: إبراهيم خليل، مقدمة ديوان: هُدى، نادر، كذلك، (إربد: مطبعة البهجة، ٢٠٠١م)، ١٥.

(٨) ص ص ٢٠- ٢٣.

(٩) أحمد الشايب، الأسلوب: دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، (مصر: مكتبة النهضة، ١٩٩٠م)، ص٨٢.

(١٠) بنية اللغة الشعريّة، ترجمة: محمّد الولي ومحمّد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٦م)، ص٥٢.

(١١) انظر: عبدالله بن أحمد الفَيْفي، حداثة النصّ الشُّعري، ص١٣٩.

(١٢) مُهْمَل.. تَسْتَدِلُّونَ عَلَيْه بظل، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٧م).

(١٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١٤٥.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١٤) انظر: بحثنا «النَّثْرِيْلَة: قراءة في البنية الإيقاعيّة لنماذج من (النثر-تفعيلة)»، مجلّة عجمان للدراسات والبحوث، عجمان. دولة الإمارات، ٢٠٠٨م، م٧، ع٢، ص ص ٤٢-٥٩.

(١٥) شَجن، (القاهرة: مركز الحضارة العربيّة، ٢٠٠٤م)، صفحة الإهداء.

(١٦) من حوار أجراه معه سمير درويش في (صحيفة «العرب» اللندنية، «عرب أون لاين»، بتاريخ ٢٠٠٥/٧/٥م).

(١٧) مجنون إلْسا، ترجمة: سامي الجندي (بيروت: دار الكلمة، ١٩٨١م)، ص ص١٤-١٥.

(١٨) يسمّي المسلمون ما في القرآن الكريم (فواصل) ؛ تنزيهًا له من التشبيه بـ(سجع الكُهان).

(١٩) انظر: عبدالله بن أحمد الفَيْفي، حداثة النصّ الشِّعري، ص٩٧.

(٢٠) للباحث دراسات عن هذا النوع، تدور أولاها حول نصّ (سقف الكفاية)، للشاعر الروائي السعودي محمّد حسن علوان، المنشور ٢٠٠٢، نُشرت على حلقات في صحيفة (الجزيرة)، بدءًا من العدد ١٠٩٦٩، الخميس ٤ شعبان ١٤٢٣هـ ١٠ أكتوبر ٢٠٠٢م، ودراسة أخرى حول نصّ (الحزام)، للشاعر الروائي السعودي أحمد أبي دهمان، المنشور ٢٠٠١م، عنوانها: (القصيدة - الرواية: تداخل الأجناس في بلاغيات النصّ المعاصر: الحزام لأبي دهمان نموذجًا)، شارك بها في المؤتمر الدولي الرابع للنقد الأدبي، البلاغة والدراسات البلاغية الجمعية المصرية للنقد الأدبي، القاهرة ١-٥ نوفمبر ٢٠٠٦م، وثالثة بعنوان (الغيمة الكتابيّة: قراءة في تماهي الشعريّ بالسرديّ)، حول (الغيمة الرصاصية، لعلي الدميني)، شارك بها في مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر الذي عقده قسم اللغة العربية وآدابها بكليّة الآداب جامعة اليرموك، الأردن، في الفترة من الثلاثاء إلى الخميس ٢٢-٢٤ تموز/ يوليو ٢٠٠٨م الموافق ١٩-٢١ رجب ١٤٢٩هـ)، تحت شعار (تداخل الأنواع الأدبية). وستصدر تلك الدراسات في كتاب، بإذن الله.

(٢١) عبدالرحيم مراشدة، كتاب الأشياء والصمت (إربد: منشورات ملتقى إربد الثقافي، ٢٠٠٢م)، ص٢٦.

(٢٢) المصدر نفسه.

(٢٣) كذلك، ص٨١. وانظر ملاحظة ذلك من قبَل: إبراهيم خليل، مقدمته لمجموعة (كذلك)، ص ص٢٦-٢٧.

(٢٤) للشاعرة ديوان تحت الطبع بعنوان (كذب العشاق ولو صدقوا).

(٢٥) للباحث تتبعٌ مستقلٌ للظاهرة في بحث بعنوان: «قصيدة النَّثْرِيْلَة: قراءة في قصيدة (النثر-تفعيلة)»، سبقت إليه الإشارة.

(٢٦) انظر: هُدى، نادر، كذلك، ص١٥.

(٢٧) أُنسي الحاج، الوليمة، (لندن: رياض الريس، ١٩٩٤م)، ص٧٩.

تهويمات موجزة

عبدالله بن سليم الرشيد - السعودية

سكبتُ للصبحِ نخبَ الشوقِ والفرحِ حتى تسرّب نبضي في مدىً قُزحي

أنا هنا جسدٌ يهذي، فإن برمتْ بي العيونُ، تولّى أمرَها شبحي

أكاد أنسلُّ في الإبريقِ، مرتشِفًا ثُمالةً لم تمالئْ شهوةَ القدحِ

وأنتِ ملءَ ابتهاجي، ترتخين على هُدْبي، وتغترفين الأُنسَ من مرحي

إذا دعتني بحورُ الشعر مُغويةً أحارُ ما بين مبسوطٍ ومنسرحِ

فأجعل البوحَ أصداءً أقسّمها على اللحونِ، وأكوي مقلةَ الترحِ

لكي تفيقي على وجهٍ مكلّلةٍ غضونُه بضياءٍ جدٌّ منشرحِ

أنِستُ بالشعر يُروي عُشبَ مَوجِدتي بعد الخريف كأُنسِ النخلِ بالبلحِ

فرافقيني إلى ميعادِه فلنا هناك عُمْرٌ جديدٌ غامرُ الوضَحِ

لنا قوافيه تشدو وهْي مغرمةٌ ببوحِنا العذبِ بينَ الجِدّ والمِزَحِ

هيا دعينا نُوَافِ الوعدَ، واستبقي قلبي، وبين رياحينِ المنى انطرحي

آن الأوانُ، ومن عزّته فرصتُه شاختْ مُناه، ومجدُ الروحِ لم يَلُحِ

البعد الرمزي للمطر
في بنية القصيدة العربية الحديثة
(قصائد للمطر للدكتور عبد العزيز المقالح نموذجاً: قراءة بنيوية)

أ.د. آمنة يوسف - اليمن

كثيراً ما اتخذ المطر بعداً رمزيًّا في بنية القصيدة العربية الحديثة. ولعله البعد المنطلق غالباً من الواقع السياسي المحيط بجو القصيدة الفني. ولا ننسى في هذا الصدد رائعة بدر شاكر السياب، الموسومة بـ(أنشودة المطر) وكيف انطلق البعد الرمزي فيها للمطر من ثنائية الرؤيتين التفاؤلية والتشاؤمية اللتين ارتبطتا - حسب رأينا - بواقع العراق والخليج السياسي في تلك الآونة من حياة السياب (الخمسينيات الميلادية).

هنا، في قصائد للمطر، التي كتبها الدكتور عبد العزيز المقالح، قبل فترة وجيزة يتجلى البعد الرمزي للمطر - كما سنطالع - منطلقاً من ثنائيتين أخريين، تهيمنان - حسب رأينا- على تيمة البنية الكبرى التي يعبر عنها مجموع قصائد المطر، المقسمة إلى بنى صغرى، هي مقاطع هذه القصائد السبع، التي ينطلق البعد الرمزي فيها للمطر من ثنائية الحضور والغياب بشكل رئيس، على النحو الذي نعرضه ونحلله بنيويًّا في الآتي:

يقول المقالح في المقطع الأول:

تبدو السماء قريبةً منَّا
إذا هطل المطر
تدع الجبال وراءها
وتسير في مرحٍ
تقبّل ما تراه
ومن تراه من البشر
وتنام حين تنام
بعد الصحو -
في حضن الشجرْ.

في هذه البنية الأولى التي تتصدر تيمة القصائد السبع يتجلى الطرف الأول من

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثنائية الحضور والغياب، معلناً منذ البدء عن النتيجة التي سوف تبدو للعيان في حالة تحقق الحضور المحتمل للسبب: المطر(إذا هطل المطر). وهي النتيجة التي تنفتح حينئذ على كلّ ماله صلة بمعاني الحياة والحب والفرح وكل ما من شأنه أن يحقق الطّمأنينة والاستقرار ... إلخ؛ ولذلك كان للمطر منذ هذا المقطع الأول معنيان، أو قل: بعدان: بعد كلاسيكي، طبيعي وجغرافي(حقيقي)، يعرفه الناس جميعاً، وهم يشتركون في الفرح بهطول المطر؛ إذا ما أنعم الله به عليهم ... إلخ، وبعد رمزي، يقع في مجال اهتمامنا في هذه القراءة البنيوية، ويحفزنا إلى ربط لفظة المطر مجازاً- مثلاً- بالواقع السياسي العربي الراهن، المحيط بالقصيدة والمؤثر في فضائها الفني، سواء أكان هذا الواقع السياسي باعثاً على التفاؤل بالعيش في ظله، أم كان مصدراً للشعور بالتشاؤم في وجهيه الإيجابي والسلبي، المهيمنين بطبيعة الحال على مسار حياة الإنسان العربي خاصة. ومن هذا المنطلق؛ يصبح المطر في بعده الرمزي مؤشراً منذ المقطع السابق، ولاحقاً على أن الحياة يمكن أن تتحقق لنا بوجهها الأجمل؛ إذا ما أردنا ذلك، وتجاوزنا أي واقع مأزوم سابق، برفضه قولاً وفعلاً ... إلخ؛ فالمطر من هنا ولاحقاً لفظة دالة علىّ كل ما هو ضد الموت والخنوع والثبات وقبول الوضع القائم برفض كل ذلك و بنشدان كل ماله صلة — إذن — بالحياة، على النحو الذي يتجلى أكثر، ويتسع لشتى المعاني في المقاطع الشعرية القادمة، التي نتتبعها بالمقطع الثاني، الذي يقول المقالح في سياقه:

تبدو السماء قريبةً منا
من الأرض التي اشتاقت
إلى الماء الجديد
نجومها تدنو
تكاد أصابع الأطفال
في يسر تلامسها
وفوق أكفهم تتناثر الأضواء
ترسم حولهم صوراً
لأكثر من قمرْ

على نسق المقطع الأول تستمر تيمة هذا المقطع الثاني من قصائد للمطر، معبرةً أيضاً وبشكل أكثر تنامياً عن النتيجة الحتمية، المترتبة على هطول المطر في بعده الرمزي المحوري، الذي يتحول من خلاله كل ما في الطبيعة، بل كل ماله صلة بالمطر من عناصر الطبيعة في المقطعين السابق واللاحق، إلى رموز ذات صلة جوهرية بالبعد الرمزي للعنصر المحوري(المطر)؛ ولذلك تجلى السطر الأول من هذا المقطع الثاني باعتباره تكراراً مؤكداً لما بدأ به المقطع الأول: «تبدو السماء قريبةً منا» متجاوزاً في هذا التأكيد احتمالية الحضور للمطر: السبب (وحسب)

الواردة في السطر الثاني من المقطع الأول: «إذا هطل المطر». هنا في هذا المقطع الثاني اتجاه نحو الحضور الأكيد للمطر: السبب في بعده الرامز - مثلاً - إلى شتى معاني التغيير والتجدد، بل التوحد بين القطبين المتباعدين مكانياً: (السماء والأرض وما بينهما، المشتاقين إلى الماء الجديد، إذن إلى التحول، لا الثبات، إلى الانتقال من حال أو قل - مجازاً - من واقع سياسي راهن، ما عاد مقبولاً أو ما عاد ممكناً لملامسة آمال وأحلام الأجيال الجديدة؛ حسب ما يدل عليه منطوق المقطع الثاني، من هذه المعاني التي يمكن أن نعدها نتائج إيجابية للحضور المؤكد (لا المحتمل) للسبب : المطر، في بعده الرامز على صعيد الواقع السياسي الراهن، المحيط بفضاء القصائد، الفني والمؤدي - مثلاً - إلى انتقال المطر (وما يقع في مجاله من عناصر الطبيعة والبشر) من مدلوله الحقيقي إلى المدلول المجازي، الرامز، الذي يتلاءم وفن الشعر، والذي يعد مجالاً رحباً لكي يقول فيه الشاعر ما يود أن يقوله دون أن يكون مداناً في نظر أي رقيب أو حسيب.

هكذا يمكن أن نتتبع موقف الشاعر الفني من حالة حضور المطر في وجهه الإيجابي، منتقلين معه إلى شكل حالة الغياب للمطر وما ينتج عن ذلك الغياب من نتائج سلبية غير محمودة العواقب على مر العصور التاريخية، ذات الصلة بعنصر المطر - حقيقةً ومجازاً - مادامت الأمور تتجلى أكثر ما تتجلى بأضدادها (وبضدها تتميز الأشياء!)، ذلك ما يقوله منطوق المقاطع الثلاثة اللاحقة في علاقة هذه البنى الصغرى بتيمة البنية الكبرى، المعنونة إجمالاً بقصائد للمطر، على النحو الذي يمكن أن نورد معه أولاً، هنا، منطوق هذه المقاطع الثلاثة اللاحقة في الآتي :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المقطع الثالث :

تبدو السماء بعيدةً منا
إذا غاب المطر
لاشيء يغسلنا
ويغسل روح هذا الكون
من فوضاه
من أحزانه
ومن الدخان على الوجوه
وفي اللغات
سوى المطر .

المقطع الرابع :

تتقشر الغيمات
فوق جبالنا الخرساء

لا غزلان عند سفوحها
وشعابها
تبدو التلال كئيبةً
ترنو إلى وجه السماء
بأعينٍ يبست
وأخرى ذابلاتٍ
ظامئات للمطر .

المقطعُ الخامس :

يبست على جدراننا العطشى
ظلال الوقت
وامتص اليباس
ندى الحقول ،
بقيةَ القطرات
في الوديان والغدرانِ ،
واشتاق التراب إلى المطرْ

وفي هذه المقاطع الثلاثة التي تلت حضور المطر ونتيجة ذلك الحضور الرمزي في المقطعين اللذين سبقا، يتأمل الشاعر بأفعال الحاضر المستشرفة مستقبل الحياة في حالة غياب المطر (إذا غاب المطر) بدايةً، ويجعلنا نستنتج المسكوت عنه، الدال عليه – بطبيعة الحال- منطوق كل مقطع شعري من بنية القصائد الكبرى . فمنذ السطر الأول من المقطع الثالث يبرز التضاد الحاد مع السطر الأول الذي بدأ به المقطع الأول، والذي تكرر على سبيل التأكيد في بداية المقطع الثاني، السابقين: «تبدو السماء قريبةً منا» هنا ، يبدأ المقطع الثالث بجملة: «تبدو السماء بعيدةً منا» كنتيجة حتمية، يعلن عنها الشاعر ويقدمها؛ لأهمية تأثيرها عن السبب المعلن عنه في السطر التالي: «إذا غاب المطر» مثلما قدّم في المقطع الأول من بنية القصيدة جملة: «تبدو السماء قريبةً منا» كنتيجة حتمية عن السبب المعلن عنه في السطر التالي: «إذا هطل المطر» . هنا يبرز المطر الغائب في بعده الرمزي؛ دالاً على الثبات وعدم التطهر من إثم ما اقترفته – جدلاً – يد الواقع من بطش وإحباط وآثار حرب، مثلاً: (دخان !) وعدم استقرار (من فوضاه) وأحزان وفرقة، وما إلى ذلك من النتائج، الدال عليها وسواها منطوق هذا المقطع الثالث وما تؤدي إليه من رؤية سوداوية؛ لا تزول إلا إذا هطل المطر : «لا شيء يغسلنا ... سوى المطر».

في المقطع الرابع، يتفاقم الحال على مستوى النتائج المترتبة على غياب المطر، في بعده الرمزي الذي ربطناه جدلاً بالواقع السياسي الراهن، المحيط

بالفضاء الفني لقصائد المطر. هنا يزداد إيقاع الحزن السوداوي دالاً على شتى معاني السكون وعدم الحركة، بل على اليباب والموت والفناء، حتى يصل إيقاع الحزن السوداوي ذروته في المقطع الخامس؛ حين يرتبط غياب المطر بما يشبه (الفلاش باك/ التذكر) وذلك عن طريق توظيف الأفعال الماضية في هذا المقطع الذي بدا كأنما يسترجع مرحلة سياسية قد تتكرر في زمننا الحاضر، فنقول عندئذ: ما أشبه اليوم بالبارحة! حين أدى غياب المطر في بعده الرمزي إلى جملةٍ من النتائج التي تدل على مستوى المسكوت عنه على كل ماله صلة بالقحط وبالهلاك وبالرغبة في الانتظار؛ ذلك أنه ما من جدوى سوى حضور المطر الذي يؤدي إلى البعث من بعد الموت "واشتاق التراب إلى المطر".

هكذا .. تتجلى ثنائية الحضور والغياب الحادة للمطر وتتدرج في المقاطع السابقة، ليأتي بعدئذ المقطع السادس، معلناً منذ السطر الأول من بنية القصيدة عن حتمية هطول المَطر في بعده الرمزي - حسب رأينا - وما ينتج عن ذلك الهطول، بالقول:

هطل المطر
واسترخت الأرضُ،
انتشت أعضاؤها،
عادت إلى الأشجار بهجتها
وللأزهار فرحتها
وعاد إلى النسيم غناؤه
والعشب موسيقاه،
في الحقل المديد
ينافس الناي الوتر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالأفعال الماضية التي وردت في المقطع السابق، يبدأ هذا المقطع متحدياً ماضياً سوداويًا بماض مستمرٍ الآن - حسب رأينا - ماضٍ يعلن منذ السطر الأول عن رؤية تفاؤلية مصاحبة الآن للحضور الحتمي - إذن - لهطول المطر:(هطل المطر) وهو الحضور المؤدي في بعده الرمزي إلى نتائج، تنطلق من منطوق هذا المقطع السادس وتدل على مستوى المسكوت عنه على شتى معاني الانعتاق من واقع مأزوم، قد يسببه غياب المطر، باتجاه نشدان الفرح والطمأنينة والاستقرار والنماء والحياة التي أدى إليها- أخيراً- حضور المطر: (هطل المطر) وما نتج عن ذلك الحضور من البعث الذي يعقب الموت. وتلك هي صيرورة التاريخ التي تؤمن بحتمية البعث من بعد الموت، حقيقة ومجازاً.

والجدير بالإشارة إليه أن ثنائية الحضور والغياب في المقاطع الستة السابقة تدرجت بنسبة ٣-٣ على النحو الآتي: حضور، فحضور، فغياب، فغياب، فغياب

حاد، فحضور بقوة؛ كرد فعل طبيعي على فعل سابق، مساوٍ له في المقدار ومعاكس له في الاتجاه، حتى نصل إلى المقطع السابع والأخير، الذي يتجلى باعتباره استنتاجاً تصل إليه تيمة البنية الكبرى بعد العرض التدريجي لتيمة كل بنية صغرى وردت في سياق كل مقطع سابق، تجلت على مستوى منطوقه الشعري جدلية العلاقة بين السبب والنتيجة لحضور المطر أو غيابه: حقيقة ومجازاً، بالقول أخيراً:

لا شيء أجمل
في عيون الناس والأشجار
من لون المطر
لا صوت أعذب
في قلوب الناس والأشجار
من صوت المطر
لا شيء يربط بين أرض الله
والأفق المنوّر
غير أقواس المطر

هكذا بدا هذا المقطع الأخير باعتباره خلاصة استنتاجية لمجمل قصائد المطر التي قيلت في المقاطع السابقة كلها. هنا خاتمة تقول بعد عرض ثنائية الحضور والغياب للمطر في بعده الرمزي لدينا: إن المطر الذي يحمل شتى النتائج السابقة عند حتمية الحضور هو النهاية المؤكدة بقانون الطبيعة وبالنواميس الإلهية التي تربط بين جدوى الحياة على الأرض وبين نور الله الذي يرفض أي واقع سياسي أو سواه يقف ضد الإرادة الإلهية التي تدعو إلى إعمار الأرض، لا إلى هدمها؛ ما دمنا نستمد روح البقاء والبناء والأمل والتغيير والاستقرار... إلخ من روح الله ومن وحي نوره، بل من آيات نعمه ومنها المطر: الماء الذي عنه قال جلت حكمته: «وجعلنا من الماء كل شيء حيّ» ، فالمطر والماء عموماً أحد مكونات الوجود الأساسية: الماء والتراب والنار. وعن معناه الحقيقي والفلسفي قيل كلامٌ وافر، فما بالنا إذن بمعناه المجازي الذي يتجلى على مستوى واحد من مستوياته الفنية الكثيرة، هذا البعد الرمزي ، موضوع قراءتنا البنيوية التي لم نتوقف فيها – مثلاً- عند كلاسيكية التحليل الأسلوبي الذي تجلى من خلال علاقة المشابهة بين عناصر الطبيعة وبين صفات بني البشر-غالباً- مادامت العلاقة واقعة ضمناً في سياق التحليل البنيوي للبعد الرمزي محور تيمة البنية الكبرى لـ (قصائد للمطر)، المقسمة كما لاحظنا إلى سبع بنى صغرى، أوردناها بالعرض وبالتحليل على هذا النحو، المنطلق من عنوان هذه القراءة البنيوية الموجزة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

.. وما بيدي حيلة!

هيام المفلح - السعودية

كلمات توهجت كجمرات؛ فأحرقت صقيع عينيه!.

رسالة قصيرة جدًّا ، لكنها - كنصل السيف - بترت ببراعة رأس أخطبوط الملل، الذي أحكم الخناق حوله حتى كاد يخنقه!.

وجدها - ذات مساء - في صندوق بريده الخاص، دون إمضاء .. ومن يومها تأتيه الرسائل يوماً، وتنقطع أياماً .. ودائماً هي لاهبة، معطّرة بأريج الغموض!

بداية ..

لا تسأل: من ؟ وكيف ؟ ولماذا ؟ ومتى ؟ وأين؟

فأنا - باختصار- أحبك، وما بيدي حيلة!

دوحة ظليلة افترشت قلبه، ملأت كل مساماته، دغدغته.. إنه حي!

بالأمس القريب كان ميلادي في صندوق بريدك، وفي فضاء فضولك..

لكن ميلادك في أكوان حياتي ، متعمق ، كجذور نخلة هرمة!

لذلك لا أملك إلا أن أحبك..

وما بيدي حيلة!.

في دوحة قلبه غردت آلاف البلابل، ورقصت بأجنحتها على وقع خرير الدم فيه!

ليس المهم أن أحيا معك، وأحتل كل ما تحت سقفك..

المهم أن أحيا في قلبك وعقلك..

أن أحتل وجدانك إلى آخر العمر..

أن تقف تائهاً حائراً تجاهي..

أن تهتف بجنون العاقلين :

أحبك .. وما بيدي حيلة!

كالحالم خلع واقعه الذي يرتديه، وذاب في أحضان حكاية أسطورية حميمة!

هل باغتك فيضان الحب الفضولي العنيف؟

إذاً .. عزاؤك ..

أننا "في الهوى سوا" ..

بينما كنت ـ فيما مضى ـ أحترق في أتون الحب وحيدة، منسية!

عيون ـ أم أولاده ـ المزروعة بالأسئلة.. حاصرته كجيوش نمل جائع!

لآخر مرة ..... أحبك!

جن جنونه..

لم يعد صندوق البريد يلد لآلئ الحب المتجمرة.. العطرة!

لماذا كتبت "آخر مرة"؟!

خانني قلبي..

قفز من سهول الحب إلى قمم العشق.. لذلك توقفت!

وعندما تتربع مثلي فوق هذه القمم.. سألتقيك!

وريثما يحدث..

سأظل أعشقك.. وما بيدي حيلة!

مداعبات - زوجته - الحانية الرقيقة، صبت الزيت فوق مجامر شوقه .. فأحرقته حتى العظم!

أهلاً بك على القمة!

موعدنا: في يوم ... في ساعة ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المكان: في بيتك.

لأننا عاشقان .. وما بأيدينا حيلة!

في ذلك الصباح .. أوصل زوجته وأولاده إلى بيت جدهم!

ولأن لديه (عزومة) لدى أحد أصدقائه؛ قال بأنه سيأتي لأخذهم مساء.. في وقت متأخر.. جداً!

في الساعة واللحظة الحاسمة.. فتح الباب.. هذا العطر..

هذه الخطوات ..

كشفت وجهها.. وجه زوجته !

همست :

أهملتني.. ولم تصغ إليّ..

ولأنني أعشقك؛ جذبتك إلى قمة عشقي ..

وصنعت ليدي حيلة!

قراءة في قصة
(ليلة خروج المنتظر) لهاني الحجي

د. شادية شقروش - الجزائر

لاشك في أن المتخيل السردي مهما كان نوعه، يختلف عن باقي الخطابات الأخرى في نقله للحقيقة والواقع، فالمبدع يتجاوز فيه حدود المنطق ليدخل في نسق اللامنطق، وبين البرزخ القابع بين المنطق واللامنطق تكمن إبداعية الأدب؛ لأن المبدع يرى ما لا نرى، ويستطيع أن يقول ما لا يُقال بطريقة تتنزل بين المنزلتين (الصدق والكذب)، «فالكتابة الأدبية دعوة إلى التمرد، هجرة بين فضائين:فضاء عياني يواجهنا بفوضاه واحتمالاته المتناهية،وفضاء المخيّلة الذي يعمل جاهداً على وعي (الواقعة) العيانية وتحويلها إلى حضور جمالي ينطوي على شيء من التغاير... وفي النص الحكائي يكتشف الراوي وحده ذاته بين أرض وسماء وفضاء، أما نحن القراء فلسنا أكثر من موجودات افتراضية، تحاول أن تتغلغل بين المسافات والمساحات اللغوية؛ بحثا عن منافذ للسحر»[1] اللائذ بين تلابيب المحكي.

وحينما نقرأ المجموعة القصصية لهاني الحجي، الموسومة بـ(ليلة خروج المنتظر)، ندرك أن الكتابة أداة للخلق المشوّه بالقصد؛ من أجل خلق اللامنتظر، ودعوة صريحة للمتلقي للمشاركة في سبر أغوار النص، وكشف النقاب عن المسكوت عنه .

وسمت مقالي بـ(قراءة في قصة ليلة خروج المنتظر ، لهاني الحجي)، ووقع اختياري على القصة التي عنون بها القاص المجموعة (ليلة خروج المنتظر) .

سأستعين بالآليات الإجرائية للسيميائيات السردية كمعالم ألج بها عوالم النص القصصي. ليلة خروج المنتظر أحبولة نصية؛ لا نكاد نقرأ عتبة عنوانها حتى نجد أنفسنا نسبح في بلازما الفضاء الديني، الغيبي، المستقبلي، المخبر عن ما سيأتي؛ لذلك يمكن أن تتنزل قصة (ليلة خروج المنتظر)في المرجعي الديني الاستشرافي. وعلى الرغم من أن القصة تروي أحداث الحاضر فإنها تمسك بين أطراف الماضي والمستقبل، وبالتالي فالقصة تدور حول ثلاثة أقطاب (الماضي، الحاضر، المستقبل).

الماضي: يكمن في إعادة استرجاع قصة المهدي المنتظر.

الحاضر: هو النص الذي بين أيدينا، قصة المجنون والشيخ وأهل القرية.

المستقبل: ما سيحدث عند خروج المهدي المنتظر.

بين يدي القصة:

تتمحور القصة حول بطل مجنون، أو يسمونه مجنوناً، مع أنه أعقل العقلاء، يسخر منه شيخ القرية، صاحب العباءة السوداء، الذي يعلّم الناس الخزعبلات، ويعلمهم الانتظار، والوحيد في القرية الذي لا يصدق ما يقوله صاحب العباءة السوداء هو المجنون، بل المجنون في هذه القصة هو ذلك الشخص الذي لم يستطع أن يعيش داخل دائرة الانتظار.

سخروا منه؛ لأنه قال لهم:«لن يخرج المنتظر قبل أن يولد في داخل كل واحد فينا منتظر، نغتسل بطهارته من آثامنا ويطهر نفوسنا»(٢).

كما سخروا منه؛ لأنه يمتلك ثلاث أفراس، كتب على جدار منزله عندما اختفى ليلة خروج الإمام المنتظر: «المنتظر لن يخرج شاهراً سيفه، سيخرج حاملاً قلماً وممحاة، يمسح العثرات من تاريخنا، ويعيد كتابة مستقبلنا»(٣).

وهي العبارة التي انفتح عليها المشهد السردي في بداية قراءة القصة. وعند الانتهاء من قراءة القصة، نكتشف أنها آخر بصمة تركها المجنون، وفي نهاية المطاف لا يخرج أحد لملاقات المنتظر، بل اختبؤوا في منازلهم:«في ليلة دوت الصرخة في الآفاق بصوت يطلب نصرة المنتظر، أهل قريتي اختبؤوا في منازلهم حتى لا تقطع السيوف أجسامهم»(٤)، مع أنهم كانوا يقومون بطقوس كي يخرج المنتظر، وهي طقوس لا منطقية، كانت من تعاليم الشيخ الذي يصلي بأهل القرية، الذي كان يقول لهم:«اتركوا هذا المجنون لخروج الإمام عليكم بالدعاء، اخترقوا بخناجركم الليل الذي تسربل على هذا العالم، واحذروا المنافقين والمجانين، وأشار بسبابته: وهذا المجنون أولهم»(٥)، وعندما سأله المجنون:«قلت له وماذا تريدهم أن يعملوا؟ قال: من صلى كل يوم ألف ركعة، وقرأ في كل ركعة سورة الحمد ألف مرّة، والإخلاص ألف مرّة، وفي كل ركعة يقول: الغوث، الغوث عشرة آلاف مرة، والعجل عشرة آلاف مرة، كل يوم قبل الشروق وبعد الغروب، ويضرب على فخذه حتى يحمرّ؛ دخل الجنة مع الإمام (ع). اعتلت أصواتهم بالصلاة على محمد وآل محمد. لأنني المجنون الوحيد في قريتي؛ لم أصدق كلامه»(٦).

تحليل القصة:

لاشك في أن تحديد الذات والموضوع في كل متخيل سردي؛ يسهّل على المحلل الدخول في تمفصلات الحكاية وتنظيمها، من أجل معرفة البرنامج السردي.

الذوات المتصارعة:

من خلال القراءة المتمعنة للقصة؛ نجد أن الذات البطلة شخصية مجنونة في عرف أهل القرية، أما الذات الضديدة فتتمثل في شيخ المسجد وأهل القرية، والصراع قائم بين الحق والباطل.

الموضوع:

تدور الحكاية حول موعد خروج المهدي المنتظر ونصرته.

ومن خلال ملفوظات الحالة وملفوظات التحول؛ نجد أن المجنون وأهل القرية ينتظرون المهدي المنتظر، ولكن لكل ذات طريقتها في الانتظار، وينتهي المشهد السردي بالمفاجأة الكبرى،حيث نجد المجنون هو الرجل الوحيد الذي يفزع لنصرة المنتظر، أما باقي أهل القرية فيختبئون خوفاً على أنفسهم بما في ذلك ناصحهم الأمين صاحب العباءة السوداء، وهذا ما يُطلق عليه في السيميائيات السردية بالتحول، ولايمكن أن يحدث هذا التحول إلا إذا كانت بداية نسميها الحالة البدئية.

نبدأ مخاتلة النص من خلال تتبع مسارات المعطى السردي، وما يقدمه في تمظهراته فونولوجيّاً؛ من أجل بناء الكون الدلالي ومسيراته التأويلية، من خلال الحدود الظاهرة لعلاماته البارزة. وبعبارة أخرى « إعادة بناء قصدية النص، وفق مقتضيات السياقات التي تقتضيها القراءة، وبالتالي يصبح ما ينظم الواقعة النصية في حبكتها هو نفسه ما يحكم التدليل، أي: ما يسهم في بزوغ الدلالة وانتشارها»(٧).

من هذا المنطلق؛ عمدنا إلى تقسيم النص وفق الطريقة التالية:

أ- مستوى السطح: الذي يتألف من المركبة السردية والمركبة الخطابية.

ب- مستوى العمق: الذي يتألف من محاور التواتر ومستويات التأويل.

أ- مستوى السطح:

١- المكون السردي أو الخطاطة السردية:

إن السير المقنن لكل حكي تصويري، لا يمكن أن يتحدد إلا من خلال إدخال مقولة مركزية في السيميائيات السردية، وهي: التحولات، وتعد الخطاطة السردية عنصراً منظماً ومتحكماً في التحولات، فما يبدو من خلال قراءة بسيطة لنص سردي تنافراً وتداخلاً بين مجموعة من العناصر، يشكل في مستوى آخر بنية بالغة الانسجام والتماسك، ومن هنا فالخطاطة السردية تشكل نموذجاً لكل التحولات الواقعية.

وإذا كان كل نص سردي ينطلق من النقطة (أ) ليصل إلى النقطة (ب)، فإن الانتقال من النقطة الأولى إلى النقطة الثانية لا يمكن أن يتم عن طريق الصدفة(٨)، وتحدد الخطاطة السردية بلحظات سردية، نطلق عليها: التحريك، الأهلية،الإنجاز،الجزاء.

وهذه اللحظات، تبين لنا كيف بنى المبدع متخيله السردي، وكيف انتقل من ملفوظات الحالة إلى ملفوظات التحول.

أ- التحريك (الإيعاز) manipulation:

يعد التحريك نقطة الانتشار السردي من الناحية السردية البحتة، وهو الدافع والموعز الذي يدفع بالذات كي ترغب في موضوع ما، ويشكل من الناحية الخطابية نقطة إرساء (إيديولوجي)، تتحكم في السير الآتي للأحداث، بمعنى أن التحريك يؤطّر وجهة نظر المبدع (point de vue).

استطاع هاني الحجي أن يمرر رسالته (الأيديولوجية) من خلال شخصية البطل المجنون (العاقل)، الذي تناوب معه الراوي سرد الأحداث، بل أحياناً نحس أن الراوي يتمازج مع المجنون،حيث لا نفرق بينه وبين الراوي؛ لأنه متعاطف معه،حيث تبدو وجهة النظر من الناحية الخطابية جليّة، فالراوي يرفض مع المجنون ممارسات أهل القرية، وهنا تبدو المواجهة والصراع بين الذات الرئيسة، المتمثلة في المجنون، والذات الضديدة، المتمثلة في أهل القرية وشيخها صاحب العباءة السوداء. والذوات المتصارعة حول موضوع نصرة المهدي المنتظر لابد لها من كفاءة أو أهلية؛ تمكنها من الاستحواذ على الموضوع.

ب- الكفاءة أو الأهلية:

ونقصد بها الكفاءة التي تتمتع بها الذات من أجل الاستحواذ على الموضوع ، أي: ماهي الكفاءة التي يتمتع بها المجنون، التي ستمكنه من نصرة المنتظر، وماهي الكفاءة التي يتمتع بها صاحب العباءة السوداء وأهل القرية؟

من خلال الملفوظات السردية للقصة؛ نستنتج أن الأهلية/الكفاءة التي تتمتع بها ذات المجنون هي:

- لا يؤمن بفلسفة الانتظار: «لكنه لن يدفن نفسه تحت ركام الانتظار، كما فعل الآخرون»(٩).
- يؤمن بالعمل، لايؤمن بالأحلام والتسويف، لا يصدق ما يقوله الشيخ من خزعبلات وأحلام كاذبة:» لأن الانتظار يمزق الأمة، فتتسرب في داخلهم أحلامهم، وعندها سينتصرون لأنفسهم في أحلامهم وخيالاتهم(١٠).
- يفعل ما يقول، ويؤمن بتغيير السرائر، مبدؤه «لا يغير الله ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم»

متأهب لنصرة المهدي المنتظر؛ لأنه يمتلك ثلاث أفراس:«عندما سأله أحدهم ساخراً: لماذا تربط ثلاث أفراس؟! فرك شعر رأسه الأشيب ... نظر إليه بعينين ضاعت فيهما ملامح الانتظار، وعلى شفتيه انتحرت أحلام خير أمة أخرجت للناس؛ لأن الأفراس تموت، قد تموت من طول الانتظار، فأركب الفرس الثانية، وربما يتمرد من أحوال وأهوال هذا الزمان فأركب الفرس الثالثة،المهم أن لا أضيع في صحراء الأوهام وطول الانتظار»(١١).

ولا يمكن للفعل أن يتم إلا إذا توافرت في الأهلية أربعة عناصر، هي: (معرفة الفعل، إرادة الفعل، وجوب الفعل، استطاعة الفعل)، وفي حالة المجنون، كانت النية صادقة والعزم أكيداً؛ لأن العلاقة هنا سلبية في مستوى الظهور وإيجابية في مستوى المحايثة، أي: أن الذات البطلة (المجنون) لم يبد عاقلاً، ولكنه في الحقيقة وانطلاقاً من تصرفاته هو أعقل العقلاء، فالظاهر شيء، والباطن

شيء آخر، وبالمقابل فإن الذات الضديدة عكس المجنون، حيث بدت صادقة (من خلال ماتلفظت به وهوظاهر الكلام)، ولكنها في الحقيقة كاذبة(باطن النفس وماتضمره)، أي: إيجابية في الظاهر أوفي حالة الظهور، ولكنها كاذبة في مستوى المحايثة ؛ لأن العبرة تكون في نهاية المطاف بالتحولات وما اختتم به المشهد السردي.

فالمجنون في هذه الحالة يعرف ماذا يفعل ،ولديه إرادة في إنجاز مخططه، وهو متأكد من وجوب نصرة المهدي، وفي الليلة المرتقبة، استطاع أن يهب لنصرة المهدي المنتظر، ويكشف عن نفاق أهل القرية ويسخر منهم ضمناً؛ لأنهم كانوا ينعتونه بالمجنون والمنافق، ولكنه في الحقيقة هو أعقل العقلاء وأحكم الحكماء، ويقول ما يفعل، في حين أن أهل القرية وصاحب العباءة السوداء، انتفت في كفاءاتهم استطاعة الفعل؛ لأنهم اختبؤوا، خوفاً على أنفسهم، ولم يَهُبُّوا لنصرة المنتظر، فالكثرة المسيطرة في القرية تنتصر للمنتظر في أحلامها وخيالاتها، فهي كثرة منكسرة، ممزقة، قابعة على تاريخ مشوه؛ لذلك لا يمكن أن يكون لها مستقبل مشرق، ولذلك كتب المجنون على جدار منزله عندما خرج لنصرة الحق:»المنتظر لن يخرج شاهراً سيفه، سيخرج حاملاً قلماً وممحاة، يمسح العثرات من تاريخنا، ويعيد كتابة مستقبلنا، قرؤوا هذه العبارة على جدار منزله، عندما استيقظوا من سُباتهم ولم يجدوا أفراسه الثلاث عند منزله.

ج- الإنجاز:

نستنتج مما سبق المعادلة التالية التي تؤطر الإنجاز والتحول الذي حدث ليتشكل البرنامج السردي، ونُعَبِّرُ عن الإنجاز بالمعادلة التالية:

ذات المجنون ترغب في موضوع نصرة المنتظر.

ذات المجنون تصارع أهل القرية من أجل الاستحواذ على الموضوع.

ذات المجنون تتصل بالموضوع، أي: تستحوذ على موضوع الرغبة.

د- الحكم:

الحكم بالنسبة للمجنون إقناعي؛ لأنه استطاع أن ينصر الحق، لذلك استحوذ على الموضوع، في حين بالنسبة لصاحب العباءة السوداء وأهل القرية، الحكم غير إقناعي؛ لأنهم لم ينصروا الحق وتخاذلوا وتجابنوا، فالعبرة بالفعل وليست بالقول.

فيكون البرنامج السردي بالنسبة لـ:خطاب المجنون :

- ذات المجنون منفصلة عن الموضوع في بداية السرد.
- ذات المجنون متصلة بالموضوع في نهاية السرد.

فيكون التحول من الانفصال إلى الاتصال، أي: أن المجنون كان فاقداً لموضوع الرغبة في بداية السرد، واستحوذ عليه في نهاية السرد،كما أننا نكتشف في نهاية السرد

أنه العاقل الوحيد في القرية، فيكون التحول من مستوى الإنسان المجنون(الفاقد للعقل) إلى مستوى الإنسان الواعي، العاقل.

أما البرنامج السردي بالنسبة لخطاب الذات الضديدة (أهل القرية وصاحب العباءة السوداء):

- ❖ ذات صاحب العباءة متصلة بالموضوع في بداية السرد.
- ❖ ذات صاحب العباءة منفصلة عن الموضوع في نهاية السرد.

فيكون التحول من الاتصال إلى الانفصال على مستوى الفعل وعلى مستوى العقل؛ لأن المجنون الحقيقي هو الذي يقول مالا يفعل.

٢- المكون الخطابي:

نرصد في المكون الخطابي الدوائر الكبرى التي تشكل تمفصلات القصة، حيث يضطلع هذا الجزء من التحليل بأمرين ، هما : الأدوار الغرضية (الأدوار الصغرى للممثلين على مستوى دوائر نشاطها الداخلي)، والتحليل العاملي / نظام الفواعل (الأدوار الكبرى للممثلين على مستوى علاقة الذوات ببعضها في المتخيل السردي ككل).

الأدوار الغرضية:

فالممثلون في قصة (ليلة خروج المنتظر) هم: المجنون،وصاحب العباءة السوداء، وأهل القرية. والدور الغرضي للمجنون هو اللامجنون؛ لأن كل تصرفاته تدل على أنه شخص سوي، يؤمن بالعمل. والدور الغرضي لصاحب العباءة السوداء وأهل القرية: دراويش، يؤمنون بالقول دون العمل،منافقون، مجانين، مفترون، تابعون، فاقدون لأهلية التفكير.

العوامل(الفواعل):

في البرنامج السردي الأساسي:

الذات = المجنون.

الموضوع: نصرة المنتظر؛ لأن العلاقة التي تربط الذات بالموضوع هي علاقة الرغبة.

المرسل: هو الدافع الذي يدفع بالذات كي ترغب في الموضوع.

المرسل إليه: ويكون من جنس الذات، وهو مجموعة المجانين العقلاء،الحكماء.

المساعد للمجنون: الأفراس الثلاث.

المعارض للمجنون: صاحب العباءة السوداء، وأهل القرية الأتباع.

ويمكن أن نمثل لعلاقة الدوائر الكبرى بالمخطط التالي:

علاقة تواصل

المرسل........................المرسل إليه

(الحق والإخلاص) (كل المجانين العقلاء)

علاقة رغبة

الذات ....الموضوع

(المجنون) (نصرة المنتظر)

علاقة صراع

المساعد ....المعارض

الأفراس الثلاث صاحب العباءة السوداء وأهل القرية

ب - البنية العميقة:

١- محاور التواتر :من المحاور المتواترة في القصة :

- العقل والجنون: نجد في القصة صفة الجنون لصيقة بالفرد وصفة العقل لصيقة بالجمع، في حين أن كل التصرفات الصادرة عن المجنون تثبت أنه عاقل،ألصق أهل صاحب العباءة السوداء عليه صفة الجنون؛ لأنه كان المتمرد الوحيد على الخزعبلات، كما نجد بالمقابل ممارسات أهل القرية توحي بالدروشة والتخلف، وبالتالي يمكن تصنيفهم في خانة المجانين.

- الصدق والكذب: كل ما قاله المجنون في القصة كان صادقاً فيه، وكل ما قاله صاحب العباءة السوداء كان كاذبا فيه؛ لأن تصرفات أهل القرية لا تعكس أقوالهم .

- الشجاعة والجبن: يمتلك المجنون الشجاعة الكافية عندما هب لنصرة المنتظر،في حين صاحب العباءة السوداء وأهل القرية اختبؤوا وخافوا عندما أزفت ساعة الحق.

-الإخلاص والخيانة: كان المجنون مخلصاً لمبادئه ،واتّشح أهل القرية بالخيانة وخذلان المُنتظر.

- الماضي والحاضر: الماضي هو التاريخ بعثراته وثقوبه، والحاضر هو غربلة التاريخ من هذه العثرات، الماضي يعدنا بالمخلص، والحاضر يخلص فيه الإنسان نفسه من نفسه وبنفسه، يخلص الإنسان نفسه من الخمول والتواكل، ويغيّر من نفسه؛ ليؤسس للمستقبل الزاهر.

٢. مستويات التأويل :

تواترت عبارة (ثلاث أفراس)، ومن خلال المعنى العام وما أنجزه المجنون فإننا يمكن أن نؤول الأفراس على أنها قيم أخلاقية تتمثل في: الصدق ، الإخلاص ، الشجاعة، فإذا فقد الإنسان أحد هذه العناصر؛ فإنه لا يستطيع أن يكمل المشوار، وبالمقابل

نستنتج أن أهل القرية لا يمتلكون هذه القيم، فيحل محلها: الكذب ، الخيانة ، الجبن، وهي صفات صاحب العباءة السوداء (إمام أهل القرية).

تحيلنا هذه القصة على ثنائية الظاهر والباطن، فعندما ينعكس الباطن على الظاهر؛ يكون الانسجام، فالصادق عندما يكون فعلاً صادقاً؛ يستطيع أن يكون مخلصاً، الأمر الذي يجعله ينجز ما وعد به، ويَهُبُّ لِنُصْرَةِ الحَقِّ،وهي صفة المؤمن الحقيقي، والإنسان الذي يُظهر شيئاً جميلاً ويُضمر شيئاً معاكساً؛ يدخل خانة المنافقين.

وكأن القاص يقول ماذا ننتظر إذن؟

هل سيخلص المنتظر النفوس المريضة بالطقوس والخزعبلات؟

وتأتي الإجابة ضمناً، من خلال فعل البطل المجنون الحكيم الذي توارى خلفه منطوق المبدع: بل ننتظر المنتظر بتغيير ما بأنفسنا، وذلك هو الـمُنْتَظَرُ مِنَّا .

وختاماً:

إذا كان البدءُ حكمةً خارج حدود العقل المعتاد، وجنوناً يهدم الحدود بين ذاكرة اللغة وذاكرة الكتابة، بين العدم وإمكان الوجود، لحظة يتشكل النص من الفراغ؛ ليبحث له عن هوية ما، فإن الحكاية تنشأ من إرادة للفعل باللغة هاجساً أو خاطراً للمبدع، أو حلماً تنقلب به الاستحالة إمكاناً، حينما تسفر الحكمة عن امتلاء مالا يمكن أن يتأطّر إلا بلغة القصّ. وأعتقد أن القصة تكشف عن حكمة مستبطنة، مفادها أننا في عصر الجنون والمجانين، أما العقلاء فمختبئون إلى حين اللحظة المنتظرة، تلك هي أبجدية الكتابة عند هاني الحجي، والقصة تتطلب تبصراً، وأحسب أني حاولت في بعض ما تكتم، أملاً في إعادة النظر فيها مرة أخرى؛ من أجل قراءة أفضل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحواشي:

(١) **عبدالله صالح البدراني: جماليات الفاتحة النصية . مقاربة في خطاب عبدالوهاب النعيمي الحكائي، مجلة عَمَّان، العدد١٥٦ (عَمَّان: أمانة عَمَّان الكبرى، ٢٠٠٨م)، ص١٥.**

(٢) **هاني الحجي، ليلة خروج المنتَظَر، ط١ (المنامة: فراديس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م)، ص٣٤.**

(٣) **المصدر نفسه، ص٣٣.**

(٤) **المصدر نفسه، ص٣٧.**

(٥) **المصدر نفسه، ص٣٤.**

(٦) **المصدر نفسه، ص٣٦.**

(٧) **سعيد بنكراد، السيميائيات : مفاهيمها، ط٢ (دمشق: دار الحوار، د.ت) ، ص٢٣٢ . ٢٣٣.**

(٨) **سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السرديّة، ط٢ (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٣م)، ص٥٥.**

(٩) **ليلة خروج المُنتَظَر، ص٣٣.**

(١٠) **المصدر نفسه، ص٣٣ . ٣٤.**

(١١) **المصدر نفسه، ص٣٥.**

على كلّ حال

محمد جبر الحربي - السعودية

جنوبٌ هو الحبُّ
أمّا الهوى فشِمَالْ.

على كلّ حالْ
مهاجرةٌ كالطيورِ القلوبُ
تُضاءُ الدروبُ فتمطرُ
تأتي الحبيبةُ في هدأةٍ
أقولُ : تعالي..
تقولُ : تعالْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لها عزةٌ، بهجةٌ، ودلالْ
وخالٌ لها
ليس خالَ التناسلِ والإرثِ
لكنّ لتفاحة الخدّ خالْ.

جمالٌ تربّى على الوردِ
ما اجتلبتْهُ الأيادي
تسامى مع العودِ.. غنّى ومالْ.

ولي المفرداتُ
جلالٌ من الأحرفِ العربيةِ

ما يتردد في العين من دهشةٍ
قبلَ طرح السؤالِ
وبعدَ السؤالْ.

وما يشعلُ الصبح فينا
على قهوة مُرَّةٍ
تلألأ عند ارتفاعِ الجباهِ
وعند انحناءِ الدّلالْ.

يطيرُ بنا الوقتُ أجنحةً
كالطيورِ مهاجرةً
لا حدودَ هنا
لا تهامةَ
لا بحرَ
لا في السوادِ الجبالْ.

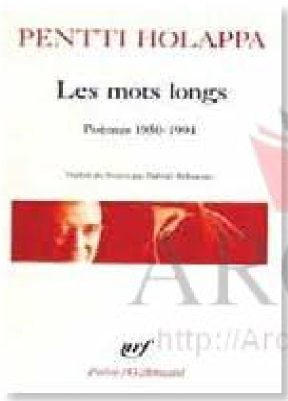
على كلّ حالْ
ستبقى بروحي وإنْ غادرَتْ
وننمو على الحبّ رغم الجهات
فمنها جمالٌ
ومني جمالْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بنتي هولابا

(شاعر الخرافات والمطر)

ترجمة وتقديم: سعيد بوكرامي المغرب



ولد (بنتي هولابا) في ١١ أغسطس ١٩٢٧م بمدينة يلكيمينكي في شمال فنلندا، من أسرة متواضعة عمل في مهن حرفية عديدة، يعتبر شاعرًا عصاميًا، تدرج في سلم الارتقاء الاجتماعي من الصفر إلى أن صار وزيرًا للثقافة سنة ١٩٧٢م. نشر لحد الآن خمسة عشر ديوانًا شعريًا وست روايات، كما تخصص في ترجمة عمالقة الأدب الفرنسي (بودلير وبيير ريفيردي، وجان ماري لوكليزيو وكلود سيمون).

يظهر (هولابا) في شعره إنسانًا مرهفًا، قلقًا ومعذبًا، يحمل ثقلًا جسيمًا، لكن في ذات الوقت إشراقًا ووعيًا بإشكالية العزلة التي يحسها الأدباء المنتمون إلى الأقاليم الإسكندينافية. غالبًا ما يقدم قصائد صغيرة، تجسد معاناة اجتماعية، تنتقل ببراعة إلى معاناة كونية.

يعتبر من رواد القصائد القصيرة في العالم، فإذا تأملنا مجموع دواوينه: لا نكاد نعثر على قصائد طويلة أو ملحمية.

قصائده القصيرة تصل فورًا إلى الجوهري بلا تصنع أو تكلف. وببساطة يقدم الجميل والمأساوي في آن واحد، حيث الحزن حالة من التوازن والرياح تهاجم الكائن ولا أحد بمقدوره أن يهرب من هول الواقع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١)

من الشاطئ
فلننشر المعروف سحابة حائمة
ثم نسرا، ورسولا.
وحدها الجزر تئن صوب الشاطئ لفراقها،
عندما الرياح تحت الجليد تذهل وتبكي
موت السحابة
ونهاية النسر
والصراخ الأخير
لتكوين جديد
وميض الشرق لا يستقر فوق مياه الشاطئ
وأضواء الغرب لا تدثر الإنسان
الناظر.
وحده الشاطئ، يترنم بنشيد أولئك
الذاهبين.
وداعًا، أيها الغريب ذو السحنة الهاربة..

❖❖❖

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢)

قربان مقدس
خبز كل يوم والحب
هما حزننا. شمسنا
التي لا تخصب طريق الحقول
مجازات سالكة سهلة وصعبة
ينسى الأبد بسرعة،
والحب: متعة في اليوم الأول
ألم في الثاني، وعزلة في الثالث.
تحرق الروح نظرة العابر
وتكرر هذا الكلام: الحب يسير على الطريق

مجاز سالك
مادام العرق سيكون دائمًا مالحًا
والدموع محرقة
وجوع جسدنا سيكون حقيقيًا كل يوم
وآلامه مثل متعه سيضيعان
تنهشهما العثة و يلوثهما الصدأ.

❖❖❖

(٣)

كلام اليباب
أريد أن أكون إلى جانبك
لا أجد حقيقة
ولا حجرًا، ولا عالمًا ولا مسافات.
خبط جناح العصفور في سماء الجليد القاسي
ما دامت المدينة ذات الخرسانة
فيجب أن أتحطم قبل أن أتخلص من أوهامي
اليوم،
أنا متأكد أن خلاياك تسمعني عندما أتكلم
في أعماقي
لغة بألف معنى عن اليباب،
لكن، في الواقع، من أجلك فقط.

❖❖❖

(٤)

السفن الغريقة
لا مهرب من الألم، لا خلف درع
ولا في بطن الأم. هل نجده داخل صندوق
النعش؟

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

احذر من الليالي المقمرة، عندما البحر

يعكس

أضواء المدينة ! يمكن للسماء أن تتحطم

فوق كتفيك.

إيمانك الهش بملائكة السماء يمكن

أن يتهشم، إذا رأيتهم يلتقطون من الشعاب المرجانية

الحطام المرجاني للمراكب الغريقة.

ستبدأ بالبكاء بعد أن ترتسم الابتسامة على محياك

الإنسان طفل، حتى بعد تعرضه للضرب، لا يتعلم

أن المعجزات تتلاشى ما أن نفكر فيها.

هذا ليس الشقاء الأسوأ،

الشقاء أن نبقى في الميناء

عندما تغرق الملائكة السفن في أعماق البحر.

❖❖❖

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٥)

برنامج من المبادئ

في المرة القادمة عندما أجيء إلى العالم، هنا، سأدون كل دقيقة

من بدايتها.

لن أستهلك دقيقة قبل التفكير أولا، وفي حالة الحسم

سأتوقف كي يسمعوا قراري.

سأختار الأيام الهادئة. العمل، الليالي المتوهجة، الأصدقاء الأكثر

حكمة، حبيباتي الجميلات والمخلصات.

لن أقول أبدًا، إذا الحياة أثقلت كاهلي

ومعها كل الأشياء، لن أقول

غدًا سيكون قد فات الأوان.

❖❖❖

تداعيات يونس بن سليم في جوف النون

سامي بن عبد العزيز العجلان - السعودية

"إليه مرة أخرى؛ وكأنها الأولى.. في كلّ مرة!
إلى عبد الله بن سليم الرشيد في معتزَله النائي.. قُرباً".

(١)

النون نداءٌ
نحو الأعماق المنسيّهْ
والسهم الغائر في الأحشاءْ
يرسمُ فوق الأمواجِ
عناقيدَ دماءْ
تتراقص حول الفُلْك المشحونْ
والأقواسُ الفضيهْ
تتمدّد فوق اليمّ الثائرِ
في صخَبٍ مجنونْ
... ويلوحُ الطود الأسود منتفضاً
كالمارد يختصر الأجواءْ
يا ليلُ البحرُ متى غدهُ؟..
والزورق كيف تجلّدهُ؟..
فالسهم يفارق محتسباً
وتَراً يشتدّ تلدّدهُ

....

يتهادى المركب مرتعداً
وسْط الأنواءْ
ويغيب.. يغيبُ
وراء الأفْق ظلالَ عناءْ

(٢)

مُوحلٌ جوفُ هذا السوادِ
يُراوِغ خطوي بمستنقعٍ
من غبار البحارِ/ الغمامِ/ الرمالْ
آهِ من مكر دربي..
ووَحشة سجني..
وعجزَ الرجالْ!
والسديم يلفّ المكانَ

يُثير زوابعَه في المدى
تتغلغل في الروح
تسبح بيني وبينَ أصابع كفي..
وفي رعشة الشفتينْ
ألف ليلٍ شتيت الرؤى
ألف شكٍّ بلاَ ناظرَينْ
لم أعد ألمحُ الآنَ
غيرَ دروب الصِّبا
تتلوّى بذاكرتي
فتقود خطايَ
وتجذبني باليدينْ..
ها هو الطفل يستيقظ الآنَ
ينشجُ.. يبكي تأخرَ والدةٍ
لم تعد بعدُ
من حقلها المستريح
إلى النهر في أخصبَ الضفّتينْ
كي تضمّ الصبيَّ إلى حضنها
ويرى بسمة الشوق في ثغرها
رأيَ عينْ..

(٣)

يُفتّتني الزمن المتوقّف
يشطر ذاتي
ويخنق أنفاسَ حُلمي
وزهوَ المرايا
وسحرَ الجهات
يحاصرني بينَ قوسين
يمتصّ ماء وجودي
ولونَ حياتي
يُراقبني وهو يشرب قهوته
فوق مقعده المطمئنّ أمامي
ويضحك في سرّه
من ذهولي ورُعبي
وحجم شتاتي..
وحين يملّ سماع شَكاتي
يُجمّد صوتي
ويُوقف نبضي
ليجمع أفكاره

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويُدوِّن عنوانَ فلم قصيرٍ
سيدعو رفيقَ الحياة/ المكانَ إليه
يُسمِّيه حيناً: زمانَ المكان
ويدعوه حيناً: مكانَ الزمان
... يرتِّب أوراقه باحتراسٍ
ويجرع آخرَ قطراتِ قهوتِه
وبكل هدوء.. بكلِّ اعتدادٍ
يُغادر دون وداعٍ
ويتركني في جمود اعتيادي..

(٤)

لربما يكون ما أراه
حلماً فاجعاً يُراود الأجفانْ
لربما.. أصحو قُبيل الفجر
أنفث الشجا
عني.. وأستعيذ بالإله
من وساوس الشيطانْ
تحضنني سحابة حانية
ويزدهي بجانبي نجمانْ
فتنتشي الغابات في جوانحي
تصطخب الأنهار في أوردتي
وتلمع العينانْ
لربما.. يحلم هذا الحلمُ
أنني ارتعبتُ منه
أو صدّقتُ ما بناه
من عوالم الإمكانْ !
لربما.. يُوقظني الضجيج
من وراء جدران الرؤى
أو ربما.. تهزّني يدانْ
لربما..
لربما..

(٥)

النون وعاءٌ
يكبر فيَّ وأكبر فيه
تتضاءل كلّ الأشياءْ
ما بين الظلمة والتِّيه
للّه وحكمتِه الكبرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تهزج في الصدر تسابيحُ
ويغرِّد في الصمت دعاءْ
سبحانك..
غشّاني غضبٌ
يتوقد كالجمر القاني
فسَرتْ في النفس تباريحُ
سبحانكَ.. قد ظلمتْ
نفسي نفسي..
يا حيرةَ آهاتي
من أغلال المسجون السجّانِ!

(٦)

مشاعلُ نينوى تطـوي ... رداءَ الليل كالصبـح
تسـحّ دمـوع توبتهـا ... أمامَ الله للصفْـحَ
وتبحث في ضمير الأرض ... عن أرض بلا جُـرحَ
وفـي نـدَم تفتّش عـن ... فتاها الصادق النصحَ
وتضْرع للرحيـم لكـي ... يعود مظفَّرَ الفتْـحَ
ستحضنـه بشـوق الأمّ ... هل يحتاج للشـرح؟
وتُسكنـه ربيـعَ القلـب ... قبل معارج الصـرَحِ

(٧)

النون نقاءْ
وجراحي مغتسلي..
نهرٌ يتدفق مسكاً وضياءْ
غيمٌ يهمي في الروح..
أكاد أشمّ عبير التربَة ممتزجاً
بشذى المطر
وأكاد أكاد أرَفرف منطلقاً
فوق الريح التوّاقة للقمر
يا بستانَ الشوق الأخضرَ
يا ضحكةَ طفل مبهورٍ
ببريق هديته الأولى
خلف الورق الأصفرِ..
كنزي مدفونٌ في قلبي
والدرب وعودٌ غامضةٌ
والغصن المبتلُّ رجاءْ
سأعود.. أعود
ومصباحي سيظلّ ضحوكاً
مهما امتدت ألسنة الظلماءْ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بناء الشخصية الحكائية في كتاب (مصارع العشاق) للسراج القاري

أميرة شايف الكَولي - اليمن

يقول (غوته): «إنه ما زال يترتب علينا أن نعطي (المورفولوجيا) كل الشرعية في أن تكون علماً قائماً بذاته، علماً يكون موضوعه الأساسي ما أتت عليه بقية العلوم عرضا ومرت عليه مرور الكرام، علما جمع الشتات الذي تبعثر في هذه العلوم؛ مؤسسا بذلك نظرة جديدة، تسمح بمعاينة سهلة ومريحة لأشياء الطبيعة، فأما الظواهر التي تهتم بها (المورفولوجيا) فإنها عالية الدلالة، وأما العمليات الذهنية التي تستخدمها للمقارنة بين الظواهر، فهي مطابقة للطبيعة البشرية، ومستساغة منها؛ مما يجعل من أية محاولة من هذا النوع - وإن أجهضت - معانقة بين الفائدة والجمال»[1].

إن دراسة جادة (لمورفولوجيا الحكاية)، توجب الولوج في بنية الشكل الحكائي، والتعرف على مجموعة العناصر التي يتكون منها، ومن ثم اكتشاف العلاقات التي تجمع هذه العناصر، وتربط بينها وما يترتب على هذه الحركة من تقدم في خط سير الحكاية. والبنية كما يعرفها عالم النفس السويسري (جان بياجيه) هي «نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة؛ باعتباره نسقا»[2]. ويؤكد (ليفي اشتراوس) ذلك بقوله: «البنية تحمل - أولا وقبل كل شيء - طابع النسق أو النظام؛ فالبنية تتألف من عناصر، يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى»[3]، وهذا يعني أن أي بنية لاتخلو من مجموعة عناصر تكونها، وتسهم في تشكيل علاقاتها.

وتعد (الشخصية) من أهم العناصر البنائية المكونة (لمورفولوجيا الحكي)، فهي «المركز الذي تدور حوله الأحداث بزمانها، وكيانها، وبتفاعلها مع بقية عناصر الحكاية الأخرى؛ فلا قص من دون شخصيات»[4]، غير أنها «باعتبارها بناء وليس معطى جاهزا، محددا سلفا، لا تكشف عن مجموع دلالتها إلا مع نهاية الزمن الإبداعي، ونهاية الزمن التأويلي»[5]، «إنها السند المرئي لكل الأفعال المنجزة داخل الحكاية، وهي كيان يتميز بالتحول والعرضية»[6].

ولقد رأى النقاد الفرنسيون أن الشخصية الروائية «مثلها مثل الشخصية السينمائية أو المسرحية، لا تنفصل عن العالم الخيالي الذي تعتزي إليه بما فيه من أحياء وأشياء، إنه لا يمكن للشخصية أن توجد في أذهاننا على أنها كوكب منعزل، بل إنها مرتبطة بمنظومة، وبواسطتها هي وحدها تعيش فينا بكل أبعادها»[7]؛ من هنا اكتسبت الشخصية شأناً كبيراً

في الأعمال الأدبية والحكائية الروائية حتى أصبحت تصور وتنقل الواقع بأدق التفاصيل الممكنة.

غير أن هذه المكانة بدأت تشهد تحولات جديدة بعد الحرب العالمية الأولى، فـ(آندريه جيد) يرى بضرورة الالتفات إلى الدمار الذي خلفته الحرب، وتصويره، والابتعاد عن تصوير الشخصية[٨]. وقد أحدثت هذه الدعوة صدى كبيرا بين المبدعين الذين بدؤوا بقتل الشخصية، وتحويلها إلى «كائنات من ورق؛ لتتحكم اللغة في دلالتها، وهي ليست أكثر من قضية لسانية حسب (تودوروف)»[٩].

ويؤكد (فيليب هامون) على تحول الشخصية الحكائية إلى علامة سيميائية، تكتسب قيمتها من خلال انتظامها في الحكي فيقول: «إن وظيفتها وظيفة اختلافية، إنها علامة فارغة، أي: بياض دلالي، لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد»[١٠].

وأصبحت الشخصية الحكائية في السيميائية علامة لغوية، تحيل إلى مدلول معين، ويحدد لها ثلاثة أنواع، تابعة لأنواع العلامات، وهي:

١- شخصيات مرجعية: تجسدها الشخصيات التاريخية الثابتة، التي يسهم القارئ في تشكيلها، من خلال معرفته المسبقة بها.

٢- شخصيات إشارية: وهي الشخصيات القوية، والواصلة في الحكاية إلى حد أنها تتكلم باسم المؤلف.

٣- الشخصيات الاستذكارية: وتتحدد هويتها من خلال النسق الخاص للعمل، حيث تمارس هذه الشخصيات مهام الاستذكار والاستدعاء داخل العمل الحكائي في عملية تنظيمية وترابطية داخل العمل الحكائي.

ويحدد (هامون)[١١] ثلاثة محاور، تقوم عليها مقاربته الشخصية، هي:

١- المحور الأول: يتعلق بمدلول الشخصيات.

٢- المحور الثاني: يتعلق بدال الشخصية.

٣- المحور الثالث: يتعلق بمستويات التحليل.

فالقارئ يؤول ويفسر الدلالة الناتجة عن اعتبار الشخصية بمثابة مدلول؛ وبهذا يستمد النص دلالة متجددة ومتطورة ومغايرة.

أما (غريماس) فيعتبر (الممثلين) في الحكاية بمثابة « لكسيمات، ينتظمون بفعل علاقات تركيبية في ملفوظات وحيدة المعنى»[١٢]. وقد نظر (غريماس) إلى الشخصية من خلال مستويين اثنين، الأول هو (العاملي) حيث تتخذ فيه الشخصية مفهوما مجردا، لا يتحدد بشخصية ما، وآخر (ممثلي)، تؤدي الشخصية فيه دوراً ما في الحكاية. ويتحدد دور الشخصية وحجمها وأهميتها من خلال العلاقات التي تنشأ بينها وبين مكونات العمل الحكائي؛ فالشخصية نامية ومتحركة. ولقد حدد (غريماس) العوامل بالآتي: (المرسل، المرسل إليه، الذات والموضوع، المساعد والمعارض)، ولم يحدد شخصيات التمثيل؛ إذ لا تؤطرها حدود.

وإذا كانت (الشخصية) تحتل هذ الأهمية البارزة بين الدراسات القديمة والحديثة، فإن هذه الدراسة ستنطلق في دراسة (الشخصية) كأحد مكونات الحكاية في كتاب (مصارع العشاق) للسراج القاري، من ثلاثة محاور كالآتي:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحـور الأول: البنيات الكبرى للشخصيات.

المحور الثاني: البنيات الصغرى للشخصيات.

المحور الثالث: علاقة الشخصية بمكونات البنية الحكائية.

ومن هنا سيتم الاستنطاق الدقيق، ضمن استعراض منظر ومحلل تطبيقيًا لكل محور من المحاور الثلاثة السابقة، انطلاقا من التنظير السابق لهذا البحث .

المحور الأول- البنيات الكبرى للشخصيات :

تتنوع الشخصيات وتتعدد بتعدد الأعمال الحكائية ،حيث يمتلك (السارد) أسلوباً خاصًا، يميزه عن غيره من الكتاب . وخصوصية الأسلوب تمكن (السارد) من رسم شخصياته بطريقة تصب في خدمة العمل الفني . وهناك أنواع عامة للشخصيات، لا يخلو منها أي نوع من أنواع الحكي والأخبار والسرد القديم، في حين توجد أنواع من الشخصيات مشتركة في الأعمال السردية ، وتسجل البنية الكبرى للشخصيات حضورا متنوعا في حكايات (مصارع العشاق)على النحو الآتي:

أ- شخصية مرجعية:

وهي شخصية ترتبط بالواقع ، كما أنها ذات دلالة زمنية تاريخية تغرق في الماضي و تكتسب أهميتها من تاريخها المليء بالأحداث والموقع الذي تشكله فيه ، وقد تكون (الشخصية) حقيقية وواقعية، غير أنها آنية، ولا ترتبط بحدث يغرق بها في عمق الماضي، ولا ترتبط بالماضي غير ارتباط زمني، يتمثل في عمر هذه الشخصية. وفي هذه الحالة تتشكل هذه الشخصية بواسطة الحدث الحكائي، حيث يسهم الفعل في خلقها، وتسليط الضوء عليها؛ الأمر الذي يجعل منها شخصية مهمة، مما يجعلنا نعيش أمام تاريخين، الأول يبرزها على مستوى الأحداث الزمنية المغرقة في التاريخ ، والثاني يرتبط برواية الحكاية .

ويحتل هذا النوع من الشخصيات مواقع مهمة ومسيطرة في حكايات (مصارع العشاق)، حيث تتوزع مابين شخصيات نافذة كالخليفة، والأمراء، والوزراء، ورجال السياسة، وأخرى من عالم الثقافة كالشعراء، وثالثة من العلماء والقضاة والمؤدبين، أضف إلى ذلك الأنبياء، والخلفاء الراشدين، ومشاهير العشق في التاريخ العربي. غير أن الملاحظ هو التعامل الحذر الذي يمارسه (الراوي) مع هذه الشخصيات؛ بحيث يظل محافظا على المظهر السياسي، والديني، والثقافي، والأخلاقي لها. إن أي إخلال بتاريخ شخصية من هذه الشخصيات؛ سيترتب عليه تحريف الحقائق، والانحدار بها عن طريق الصواب؛ من هنا سيفقد الراوي مصداقيته، ويتحول عمله من مرجع تاريخي إلى عمل قصصي، فني بمقياس الحاضر.

وقد ورد هذا النوع من الشخصيات بقوة في حكايات (مصارع العشاق)، إذ سيطر على معظم الحكايات فيه، حيث لم يكن الكتاب في العصور القديمة يمارسون الحكي وفقا لمعطيات القصة الحديثة اليوم، وإنما اعتمدوا السرد التلقائي لما يشاهدون أمام أعينهم، وما يسمعونه ويسترجعونه من أحداث؛ الأمر الذي أكد الأهمية التي تحظى بها الشخصية الحكائية في الأدب القديم .

فمن هذه الشخصيات من كان نبيًا كيوسف ودانيال في حكايتين، الأولى بعنوان (يوسف وزليخا) والثانية بعنوان (سوسن العابدة ومراوداها) . ومن هذه الشخصيات من كان في

رأس الدولة كالخليفة الرشيد في حكاية (الرشيد والأعرابي)، والوزير الفضل بن يحيى في حكاية (الفضل بن يحيى يودع صاحبه)، ومنها من كان أنثى كأم البنين في حكاية (أم البنين ووضاح اليمن) وغيرهم كان من الأدباء والشعراء كأبي العتاهية في حكاية (أبو العتاهية يعاتب عتبة) وأبي نواس في حكاية (أبو نواس والغلام عند الحجر الأسود)، ومنها من كان عاشقاً كليلى، ونصيب وزينب، وبثينة وجميل، وكثير وعزة، والأشتر وجيداء وآخرين لا حد لعدهم. ولقد شاركت هذه الأسماء في تكوين الحدث، وصناعة المفاجأة؛ فتطورت أفعال الحكاية وتقدمت نحو البؤرة باتجاه الانفراج، حيث يلعب هذا النوع من الشخصيات دوره البارز، والمهم في نسج كتلة العلاقات فيما بينها من جانب، ومن جانب آخر بينه وبين مكونات الشكل الحكائي، حيث أصبحت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمكان، والزمان، والشخصيات الأخرى.

ب- شخصيات متخيلة:

وهي على العكس من الشخصيات المرجعية، إذ لا وجود لها في الواقع أو التاريخ، ورغم أنها تشكل ثنائية ضدية مع سابقتها على صعيد الزمن والشكل، فإنهما قد تلتقيان معاً في بعض الملامح الواقعية، وقد يتعمد (الراوي) خلق مثل هذه الشخصيات؛ لغايات مرجوة في نفسه، كأن يؤثث للحكاية، أو يسد فجواتها والثغرات الناتجة عن خلل ما؛ ينشأ من عدم توظيفها في مجرى (الحكي)، وهذا التأثيث قد يستدعي خلق العديد من الشخصيات المتميزة الصفات والملامح؛ وذلك لتتلاءم مع الأدوار المنوطة بها. غير أن هذا النوع من الشخصيات لا يشكل حضوراً بارزاً في حكايات (مصارع العشاق)، مقارنة بالشخصيات الواقعية التاريخية؛ كون الأخيرة قد اعتمدت في أغلب حكاياتها على الواقع.

فقد يؤنسن الحيوان، ويضفي عليه صفة الإنسان،كما فعل مع البطة في حكاية (البطة العاشقة)، فهي عاشقة ومحبة، لم تحتمل موت حبيبها؛ فتلحق به سريعاً، ومن المعلوم أن حالات العشق إنما هي من صفات البشر لا الحيوان. من ذلك أيضا نسبة العشق إلى النخيل في حكاية (النخلة العاشقة) ونسبة الكلام إلى الموتى في حكاية (ميت يتكلم)، والبلبل في حكاية (البلبل الناطق)، والقناديل في حكاية (تصفيق القناديل)، والزاغ في حكاية (الزاغ العاشق)، وجبريل في حكاية (زليخا ويوسف)، والحمام في (سجع الهواتف) والطيف في حكاية (الطيف المحتشم)، من ذلك أيضا إطلاق مسميات عامة بدون تحديد، كالنديم، والصوفي، والجارية، والعجوز ، والمرأة، والنخاسين، وهو كثير ومنتشر في حكايات الكتاب.

ج- الشخصيات العجائبية الرؤيوية:

ويمكن اعتبار هذا النوع من الشخصيات تحولاً غريباً عن الشخصيات الحقيقية، أو ناتجاً حتميًّا لحالة من التفكير المستمر في شخص معين، حيث تحقق الشخصية في الرؤية أو الحلم ما عجزت عن تحقيقه في الواقع، وكأنها بهذا تثبت الاتصال الحقيقي بين أرواح العشاق حين تتم محاصرة الأجساد والتفريق بينها في الأرض. من هنا قد تكون الشخصية واقعية في مرحلة من مراحل الحكاية، ثم تتحول إلى أخرى رؤيوية بعد الموت؛ لذلك أصبحت هذه الشخصيات غيبية، تظهر في أوقات مفاجئة، لا يمكن لمسها.

ومن هذه الشخصيات الجارية الزائرة في المنام في حكاية (جارية تزور في المنام) والغرض من زيارتها وعظ الفتى سهل وزجره عن الإسراف في حياته. وقد تمكنت من أن تحوله من شاب مسرف على نفسه إلى زاهد متعبد، ومنها أيضاً رؤية الأموات في الحلم والحديث إليهم كما في حكاية (العظة القاتلة). وأحياناً تكون شخصيات الرؤيا غير متوقعة، من ذلك رؤية الحور العين في حكاية (زوجتانِ من الحور العينِ). ويعد هذا النوع من الشخصيات غير مألوف، لكنه مع ذلك يشكل بعداً تشويقياً ومحبباً، يجذب اهتمام المتلقي ومخيلته، ويخرج به عن النمط المألوف في الحكاية إلى اللا مألوف.

المحور الثاني- البنية الصغرى للشخصيات:

سيركز هذا المحور على ماهية الأشخاص العوامل في حكايات (مصارع العشاق)، انطلاقاً من منهجية (غريماس) التي تناولت العوامل الستة المذكورة سابقاً في هذا البحث. والبطل هو الفاعل الأساسي في القصة من حيث الكشف عن العلاقة بين الشخصيات ومكونات العمل الأدبي، « هذا التصنيف؛ يجعل الشخصية مهيأة لتحفز أي نشاط سلبي أو إيجابي، فهي تقوم بفعل آخر إلى جانب استقبالها لفعل مار؛ بهذا تصبح الشخصية الواحدة فاعلاً وموضوعاً في الوقت نفسه»(١٢). من هنا يتأكد وجود مجموعة من العلاقات، يفرضها الفعل الذي تقوم به الشخصيات العوامل في الحكاية.

والمحب في حكايات (مصارع العشاق) ذكراً كان أو أنثى، كائن ابتلي بداء العشق، لا يدرك معاناته وتجربته إلا من مر بتجربة العشق، ومن هنا ستبرز ثنائية (الذات والموضوع)، حيث تعتبر شخصية المحب المركز، في حين تجربته في الحب هي الفعل الذي سيدور حوله الحدث .وخير مثال على ذلك ما جاء في حكاية (قبر النديم)، حيث تسير أحداث الحكاية على الوجه الآتي:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غلام أبي هذيل يستريح على باب دار، يسمع ترنماً يجذب القلب، يطرق على الباب.

يفتح الفتى الوسيم الباب.

يدخل غلام أبي هذيل إلى خيش، يغسل يديه للغداء.

يقبل الفتى من جديد، يتناول الطعام مع الضيف، يزفر زفرة حارة ، يتكلم.

يخرج الاثنان، يدخلان إلى مجلس فيه قبر.

يقدم الفتى للضيف مصلى، ويجلس على الرمل.

يرفض الضيف المصلى ويجلس على الرمل.

يردد الفتى أبياتاً شعرية وزفرات، يخر مغشياً عليه.

يصب الغلام ماء على وجهه؛ فيستيقظ وينشد أبياتاً أخرى.

يطلب الفتى من الضيف أن يحضر جنازته في الغد.

غلام أبي هذيل يدعو له بطول العمر وينصرف.

يموت الفتى في اليوم التالي.

فالفتى العاشق هنا هو (الذات والموضوع) في الوقت نفسه، وهو شخصية مركزية، تحرك الأفعال في الحكاية، وهو الشخصية الرئيسة التي تثير الغرابة والتساؤل بتصرفاتها، فيدور حولها مجرى الحدث وحركة الفعل، وتنسج العلاقة مع باقي الشخوص الرئيسة والثانوية؛

لتسهم في نمو التجربة والوصول إلى النتائج المترتبة على هذا الفعل، التي تمثلت بموت الفتى.

أما (المرسل والمرسل إليه) فيظهران بقوة في حكاية (عاشق يموت كمداً)، حيث يقوم البطل وهو هنا (الفتى العاشق) بإرسال امرأة مسنة إلى (الفتاة العابدة) لتخبرها بأمر عشقه وما آلت إليه حالته، وبين إرسال الرسالة وانتظار الرد ينمو الفعل ويتحرك في انتظار النتيجة التي سيؤول إليها الفعل.

وأيًّا كانت وسيلة الإرسال فإنها تسهم في تسيير حركة الفعل وبنائه. ولا يمكن أن يتم هذا الإرسال بدون وجود شخصيات مساعدة ومعارضة، مهمتها الاسهام في خلق شبكة من العلاقات وعالم من التواصل بين أبطال الحكاية. فكما لعبت العجوز دور المساعد للفتى العاشق في حكاية (عاشق يموت كمداً)، يلعب (القرشي) زوج (لبنى) الدور نفسه، حين يخير زوجته بينه وبين قيس، فتختار قيسا. كما يقوم (الواشون) بدور المعارض في حكاية (مساكين أهل العشق)، حيث تكمن مهمتهم في إفساد الأمر بين جارية بني مدلج وعاشقها نصيب .

ومن خلال ذلك، نجد بوضوح، تجليات العوامل الستة في الحكايات، وأن كلًّا منها قد قام بدور مؤثر، ساعد في الوصول إلى النتيجة النهائية للحدث.

ويمكن تحديد علاقة الشخصية بمختلف مكونات السرد ، ودورها في نموه من خلال الكشف عن العلاقات القائمة بينها وبين عناصر السرد المختلفة. ولقد ركز (غريماس) على العلاقات، مؤكداً أن الدراسة التحليلية للنص لا تكتسب دقتها إلا من خلال مستويين اثنين: المستوى العميق والمستوى السطحي، ولا يتم ذلك إلا باكتشاف مكونات العمل الأدبي والعلاقة التي تربط بينها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحور الثالث - علاقة الشخصية بمكونات السرد:

وتظهر علاقة الشخصية ببقية العناصر المكونة لبنية الحكاية كالآتي:

١ - علاقة وظيفية:

كثيراً ما تؤدي الشخصية دور (الفاعل)، وبحسب المفهوم (العاملي) إنما تؤدي دوراً منوطاً بها القيام به، في حين لا يهتم السرد بوصفها، أو شكلها، أو مظهرها الخارجي، وخير مثال على ذلك ما جاء في حكاية (سوسن العابدة ومراوداها)، حيث تسير الأحداث كالآتي:

يقع عابدا بني إسرائيل في هوى سوسن العابدة.

يسترق العابدان النظر إلى سوسن من خلف الشجرة .

يتصارحان بحبها.

يراود العابدان سوسن عن نفسها.

يهدد العابدان سوسن باتهامها بالخطيئة.

تعاقب سوسن على المصطبة.

دانيال يقوم بالمحاكمة.

دانيال يفرق بين الرجلين ويسألهما كل على حدة، فتختلف إجابتهما.

يحرق الرجلان بنار من السماء.

والملاحظ هنا أن الأفعال كثيرة، ومتتالية، تسير بسرعة كبيرة نحو الانفراج الذي تم ببراءة العابدة سوسن وموت الرجلين بنار من السماء. ولقد لعبت الشخصيات في الحكاية دوراً متضاداً، أسهم في تكوين بنية الحكاية، فالعلاقة فيما بينها مثلت حرباً قوية بين الظلم الذي وقع من قبل الرجلين العابدين على سوسن، والعدل الذي تنشده سوسن وتحقق على يد دانيال النبي. فنحن في سلسلة من الأفعال المتوترة، قطباها الظلم والعدل، واستمرت شخوص الحكاية في اللعب على أوتار هذين القطبين حتى انفرجت العقدة ونجت سوسن من الموت .

٢- علاقة انفصال واتصال:

في حكايات الكتاب، غالباً ما تبدأ الحكاية بحدث يبدأ بسيطاً، ثم يكبر ويتعقد، ثم ينتقل إلى لحظة الانفراج. وأغلب الحكايات تنتهي أفعالها بالفراق بين العاشقين، المتمثل بالزواج أولاً والموت ثانياً، ففي حكاية عنوانها (لقاء في الجنة) تمضي الأحداث كالآتي :

فتى يعشق ابنة عم له فيخطبها.

يرفض الأب الفتى.

ترسل الجارية إلى ابن عمها عرضاً باللقاء.

يرفض الفتى متذرعا بخشية الله.

تتحول الفتاة إلى عابدة.

تموت الفتاة بعد حين.

يراها ابن عمها في المنام وتحدثه باللقاء.

يموت الفتى بعدها بفترة قصيرة.

فنجد العلاقة بين الفتى والفتاة تبدأ بالعشق، الذي يصيب الرجل تجاه المرأة؛ وكان سبباً في الفراق بين الشخصيتين، فتتطور هذه العلاقة لترتقي عن السقوط في شهوات الخطيئة، وتتصل بالفضيلة، المتمثلة بطاعة الله وخشيته، هذه الطاعة تنقلب فيما بعد إلى قناعة قوية بأن اتصالاً مؤكداً سيحدث بعد الموت، لذلك كان الفاصل الزمني بينهما قصيراً.

٣- علاقة الشخصية بالحوار :

الحوار هو وسيلة الشخصية في الكشف عن الحدث والأسباب من خلال جملة من التساؤلات المتبادلة بين الشخصيات، في (ديالوج) حر يسهم في كشف أبعاد الحدث الماضية والحاضرة، وفي لغة رمزية، وصفية، تركز على إشارات الجسد وأسلوب التعبير وتنبير الصوت. فالحوار منطوق قولي أو لفظي تقوم به الشخصية؛ إذ لا حوار بلا شخصيات تتفاعل فيما بينها.

أ- علاقة استكشافية: في حكاية (امرأة على قبر ولدها) يدور الحوار كالآتي :

بأبي لم تمتعك الدنيا من لذتها، ولم تساعدك الأقدار على ما تهوى؛ فأوقرتني كمداً، فصرت مطية للأحزان، فليت شعري كيف وجدت مقيلك، وماذا قلت وقيل لك؟

ثم قالت: استودعتك من وهبك لي، ثم سلبني أسر ما كنتُ بك.

فقلت لها: يا أمه، ارضي بقضاء الله - عز وجل - وسلمي لأمره!

فقالت: هاه، نعم، فجزاك الله خيراً، لا حرمني الله أجرك، ولا فتنني بفراقك.

فقلت لها: من هذا؟

فقالت: ابني، وهذه ابنة عمه، كان مسمى بها وهي صغيرة، فليلة زفت إليه، أخذها وجع، أتى على نفسها، فقضت، فانصدع قلب ابني، فلحقت روحه روحها، فدفنتهما في ساعة واحدة.

فقلت: فمن كتب هذا على القبرين؟

قالت: أنا، قلت: وكيف؟

قالت: كان كثيراً ما يتمثل بهذين البيتين، فحفظتهما؛ لكثرة تلاوته لهما.

فقلت:ممن أنت؟

فقالت: فزارية.

قلت: ومن قائلهما؟

قالت: كريم ابن كريم، سخي ابن سخي، شجاع ابن بطل، صاحب رئاسة.

قلت: من؟

قالت: مالك بن أسماء بن خارجة بن حصن، يقولهما في امرأته حبيبة بنت أبي جندب الأنصاري ...إلخ .

فالحوار كان أداة، اعتمدت عليها الشخصية؛ للوصول إلى المعرفة التي تبحث عنها، المتمثلة في تصرفات المرأة الغريبة، وكان أداة الشخصية ووسيلتها في الإجابة عن الكثير من التساؤلات المتعلقة بالمشهد والشعر الذي تلفظت به المرأة.

كذلك في حوار ليلى العامرية مع ضيفها، حيث جاء (... فإذا امرأة قد كلمته، فقالت له: انزل، فنزل وراحت إبلهم وغنمهم، فإذا أمر عظيم وإذا رعاء كثير، فقالت لبعض العبيد: سلوا هذا الرجل من أين أقبل؟ فقلت:من ناحية اليمامة ونجد، فقالت: أي بلاد نجد وطئت؟ قلت: كلها، قالت: بمن نزلت هنا؟ قلت: ببني عامر، فتنفست الصعداء، وقالت: بأي بني عامر؟ فقلت: ببني الحريش، فاستعبرت، ثم قالت: هل سمعت بذكر فتى يقال له قيس ويلقب بالمجنون؟ فقلت: إي والله، ونزلت بأبيه، وأتيته حتى نظرت إليه، يهيم في تلك الفيافي، ويكون مع الوحش، لا يعقل ولا يفهم إلا أن تذكر له ليلى؛ فيبكي وينشد أشعاراً يقولها فيها، قال: فرفعت الستر بيني وبينها، فإذا شقة قمر لم تر عيني مثلها، فبكت وانتحبت حتى ظننت والله أن قلبها قد انصدع...).

فكان الحوار أداة ليلى؛ للاستطلاع والاستكشاف والبحث عن قيس وما آلت إليه أخباره التي انقطعت عنها زمناً طويلاً.

ب- علاقة انطباعية:

حيث يقدم الحوار انطباعاً عن الشخصية من شأنه أن يكشف عن سلوكها، ويرسم ملامحها بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، كما يمكن أن يكون انطباعا عن موضوع معين كالعشق -مثلاً- كما في حكاية المأمون مع يحي بن أكثم وثمامة، حيث جاء فيها: "...سأل أمير المؤمنين المأمون يحيى بن أكثم عن العشق ما هو؟ فقال: هو سوانح تسنح للمرء، فيهتم بها قلبه وتؤثرها نفسه، فقال له ثمامة: اسكت يا يحيى! إنما عليك أن تجيب في مسألة طلاق أو مُحْرِم صاد ظبياً أو قتل نملةً، فأمّا هذه فمسائلنا نحن، فقال له المأمون: قل يا ثمامة، ماَ العشق؟ فقال ثمامة: العشق جليس ممتع، وأليف مؤنس، وصاحب ملك، مسالكه لطيفة، ومذاهبه غامضة، وأحكامه جائزة، ملك الأبدان

وأرواحها، والقلوب وخواطرها، والعيون ونواظرها، والعقول وآراءها، وأعطي عنان طاعتها، وقود تصرفها،توارى عن الأبصار مدخله، وعمي في القلوب مسلكه" .

فالحديث عن العشق والعشاق من الأمور المحببة والمقربة إلى النفوس؛ لذلك كانت رغبة المأمون بادية بوضوح في الوصول إلى وصف مؤكد لهذا الشعور. وكان الانطباع واضحاً في وصف ثمامة، حيث قدم انطباعه عن العشق كشيء جميل ومحبب إلى القلب، رافضا تدخل العقل والدين والقضاء فيه، المتمثل برأي يحيى بن أكثم .

٤- علاقة الشخصية بالوصف :

يرتبط مكون الشخصية بالوصف ارتباطاً وثيقاً، وكثيراً ما يرتبط الوصف بالشخص والمكان، وذلك بوصف المظهر الخارجي للشخصية، أو وصف المكان (شكله ومستلزماته)؛ للكشف عن المستوى الاجتماعي للشخصية في علاقتها بالأحداث المدروسة. وعندما يوافق الوصف تأمل البطل؛ تكون العلاقة واضحة، إذ يعد الوصف هنا انعكاسا لنفسية الشخصية من حيث رؤيتها الداخلية أو الشعورية للموصوف، وفي حالة ما يكون الوصف خارجاً عن تأمل البطل؛ فإن علاقة الشخصية به تكون حسب الرؤية السردية التي يهدف إليها (الراوي) للكشف عن طبائعها وأمزجتها. ويمكن تصنيف علاقة (الشخصية) بالوصف على النحو الآتي:

أ- علاقة تصويرية :

يهتم فيها الوصف هنا بوصف المظهر الخارجي للشخصية كاللون والطول والانفعالات الظاهرة على الوجه والمؤثرة في بعض السلوكيات. من ذلك ما جاء في رد الرجل العذري على آخر من بني فزارة، ضمن حكاية (العيون الدعج) حيث كان ما يلي: قال رجل من بني فزارة لرجل من عذرة: «تعدون موتكم من الحب مزية، أي: فضيلة، وإنما ذلك من ضعف البنية، ووهن العقيدة، وضيق الروية، فقال العذري: أما لو أنكم رأيتم المحاجر البلج ترشق بالأعين الدعج من فوقها الحواجب الزج والشفاه السمر، تفتر عن الثنايا الغر، كأنها سرد الدر؛ لجعلتموها اللات والعزى، ودفعتم الإسلام وراء ظهوركم». فكان الرد بمثابة رسم مفصل للمحاجر والعيون والشفاه والوجه للنساء؛ وهذا ما دفع بني عذرة للعشق. كذلك ما جاء في وصف مجنون دير هرقل ، فقد جاء: (...مررت بدير هرقل أنا وصديق لي، فقال لي: هل لك أن تدخل فترى من فيه من ملاح المجانين؟ قلت: ذاك إليك، فدخلنا فإذا بشاب حسن الوجه، مرجل الشعر، مكحول العين، أزج الحواجب، كأن شعر أجفانه قوادم النسور، وعليه طلاوة، تعلوها حلاوة، مشدود بسلسلة إلى جدار، فلما بصر بنا قال:...).

ب- علاقة تحليلية:

ويقوم الوصف هنا بسرد حالة معينة، من خلال تأمل الشخصية كما في إجابة ليلى الأخيلية على الحجاج، التي ذكرت فيها سبب دخولها عليه، مستخدمة لغة تحليلية، تعتمد وصفا قويًّا للحالة والحاجة والفجاج. جاء في الحكاية «...فسألها الحجاج عن نسبها، فانتسبت له، فقال لها : يا ليلى ما أتى بك؟ فقالت: إخلاف النجوم، وقلة الغيوم، وكلب البرد، وشدة الجهد، وكنت لنا بعد الله الرفد، فقال لها: صفي لنا الفجاج، فقالت: الفجاج مغبرة، والأرض مقشعرة، والمنزل معتل، وذو العيال مختل، والهالك المقل، والناس مسنتون، رحمة الله يرجون، وأصابتنا سنون مجحفة، مبطلة، لم تدع لنا هيعاً ولا ريعاً، ولا

عافطة ولا ناقلة، أذهبت الأموال، وفرقت الرجال، وأهلكت العيال ...إلخ، فكان جواب ليلى نقلاً مهمًّا ، وتحليلاً واضحاً لضنك العيش الذي كانت تعانيه وتعيشه؛ وهو ما دفع بها للدخول على الحجاج، تسأله العطاء.

وخلاصة ما يمكن الوصول إليه من هذه الدراسة في الآتي:

١- توافرت الحكاية في كتاب (مصارع العشاق) على (مورفولوجيا الحكاية)، فكانت نصًّا قصصيًّا حكائيًّا قائماً بمكونات البنية القصصية.

٢- ارتباط الحكاية في (مصارع العشاق) بالواقع ارتباطاً جادًّا وقويًّا.

٣- كثافة واضحة ومتبدية لحضور الشخصيات الواقعية والتاريخية.

٤- الشخصيات (التخييلية) تشكل حضوراً نسبيًّا في الحكايات.

٥- تشكل الشخصية (الرؤيوية العجائبية) حضوراً نوعيًّا وقويًّا في الوقت نفسه، ضمن حكايات الكتاب.

٦- توافرت حكايات (مصارع العشاق) على نمطي الشخصيات الكبرى والصغرى وعواملها الستة.

الحواشي:

(١) فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ط١، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو (دمشق: شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م)، ص١٨.

(٢) زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية، د.ط (القاهرة: مكتبة مصر، د.ت)، ص٣٠.

(٣) نفسه، ص٣١.

(٤) ينظر: رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، د.ط، ترجمة منذر عياشي(الرباط، بيروت: المركز الثقافي العربي،١٩٩٣م)، ص٢١.

(٥) فيليب هامون ، سيمولوجيا الشخصيات الروائية، د.ط، ترجمة سعيد بنكراد. تقديم: عبدالفتاح كليطو (الرباط: دار الكلام، ١٩٩٠م)، ص٢١.

(٦) نفسه ، ص٢١.

(٧) عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي. معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، د.ط (بن عكنون، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٥م) ص ١١٥؛ نقلاً عن : فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات، ط١ (بيروت: الدار العربية للعلوم والناشرون ، والجزائر: منشورات الاختلاف، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م)، ص٢١٦.

(٨) نفسه، ص١١٧.

(٩) محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي، د.ط (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٥م)، ص٩.

(١٠) سيمولوجيا الشخصية الروائية، ص٨، ومعجم السيميائيات، ص٢١٧.

(١١) نفسه ص٩.

(١٢) نفسه :ص ٢٧.

(١٣) يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي، ط١(بيروت: ١٩٩٠م)، ص٥٣.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصة القصيرة الواقعية في المغرب
(الرواد المؤسسون)

هشام حراك - المغرب

في مقابل النزعة الذاتية التي ركن إليها الاتجاه الرومانسي؛ نتيجة عيشه في أبراج عاجية، ظهر الاتجاه الواقعي – في قمة نضجه – بالمغرب أواسط الستينيات من القرن المنصرم. وقد دعا هذا الاتجاه إلى الاهتمام بكل ما يحيط بالكاتب من مظاهر اجتماعية وسياسية وواقعية، إذ عليه أن يختار مادة اشتغاله من مشكلات العصر (مشكلة الفقر، البطالة، الانحلال، الفساد، البيروقراطية، إلخ...). فالأهم عند هذه المدرسة أن يكون الموضوع واقعيًا وأن تكون آليات معالجته كذلك، وما دام موضوعنا يتعلق ببداية تشكل القصة الواقعية بالمغرب، فمن الضروري – قبل المرور إلى ذلك– إلقاء الضوء، ولو بإيجاز، على بداية المخاض، عبر الحديث عن ظروف وكيفية نشأة فن القص بالمغرب بشكل عام وعن كيفية تطوره؛ فكيف كان ذلك؟ وكيف هو حال القصة القصيرة الواقعية بالمغرب؟ كيف ينظر إليها روادها؟ وإلى أي حد يمكن الحديث عن استمرار تألقها؟

المراحل التي مرت منها القصة المغربية:

كان ظهور الفن القصصي بالمغرب متأخراً، مقارنة بنظيره في المشرق العربي، الذي احتك بالغرب ونهل من ثقافته وعلومه منذ ما يسمى بمرحلة التقليد والاحتكاك، التي امتدت هناك منذ سنة ١٨٧٠م إلى حدود الحرب العالمية الأولى. ولعل أبرز المحاولات المبكرة في هذا المجال كانت قصة المويلحي (حديث عيسى بن هشام)، ثم عرفت بعض التطور بعد سنة ١٩٢٥م مع مجموعة من الأسماء... أما عن سر تأخر ظهورها بالمغرب فيتمثل في مجموعة من الأسباب، منها: عدم الاستفادة من النهضتين الغربية والمشرقية، والاستعمار الذي سعى بكل جهوده لأجل إقبار الهوية المغربية ثقافيًا ولغويًا وحضاريًا؛ بغية تكريس التبعية المطلقة. وهكذا، لم يتم الانتباه إلى أهمية الأدب إلا بعد ظهور الحركة الوطنية وتبلور الوعي الوطني، إذ انتبهت الحركة الوطنية إلى خطورة المخطط الاستعماري وإلى أهمية الأدب في الانخراط في معركة المقاومة. من هذا المنطلق، ظهرت

الإرهاصات الأولى للفن القصصي بالمغرب عن طريق التقليد، وهي المرحلة التي يمكن وصفها بـ(المرحلة الجنينية للقصة المغربية١٩٠٥-١٩٣٠م)؛ إذ طغى عليها الطابع التوجيهي، التربوي، وعدم احترام تقنيات وشروط الكتابة القصصية، ولم تعرف القصة المغربية تطوراً مهمًّا إلا في المرحلة الممتدة ما بين ١٩٢٠ و ١٩٥٥م؛ إذ ارتبط هذا الفن بما هو واقعي معيش، وبانعكاسات الاحتلال الأجنبي على المستويات الاجتماعية والثقافية والسياسية، ونمثل هنا بالمجموعة القصصية الذائعة الصيت (وادي الدماء) لعبدالمجيد بن جلون، و(انتصار الحق على الباطل) لعبد الخالق الطريس و(عمي بوشناق) لعبد الرحمن الفاسي، التي اعتمدت بالأساس التأريخ في قالب قصصي، فني لأمجاد وبطولات ونضالات الشعب المغربي ضد الاحتلال، أما المرحلة الثالثة فتتمثل في مرحلة ما بعد الاستقلال (١٩٥٦ + ...)، حيث تميز فن القص في هذه المرحلة بالغنى والثراء؛ نتيجة الاختلاف والتنوع في طرائق اختيار وتناول المواضيع القصصية، وفي قوالب بقدر ما اختلفت بقدر ما توحدت في احترام شروط وتقنيات الكتابة القصصية، وهكذا ظهر الاتجاه الرومانسي، والاتجاه الواقعي، مثلما ظهر اتجاه ثالث، حاول المزج بين الواقعي والرومانسي.

الكتابة الواقعية:

والكتابة الواقعية هي تلك الكتابة التي تصدق عليها صفة (السهل الممتنع)، وهي الكتابة التي تؤدي وظيفة تواصلية بامتياز، إذ هي كتابة من المتلقي وإليه، وهي كتابة تحترم -أولاً- شروط الكتابة القصصية وجمالية النص القصصي كمنجز فني، وهي-ثانياً-كتابة تتعب صاحبها لإبداع (لغة ثالثة)، تفهمها وتستوعبها كل الشرائح والفئات، لغة يكفي المرء أن يعرف كيف يفك الحروف والكلمات؛ ليفك ألغازها و ليغوص في أعماقها. ونظراً لكثرة الأسماء التي اهتمت بالقصة الواقعية القصيرة في المغرب وتألقت في هذا النوع القصصي؛ سأكتفي في هذا السياق بذكر مميزات الكتابة لدى ثلاثة من أبرز روادها المؤسسين، وبذكر وجهات نظرهم الخاصة حول هذا الاتجاه الذي أرسوا أسسه وبنيانه، مع الإشارة- على سبيل التقريب- إلى عينات قليلة من التيمات الكثيرة جدًّا، التي تناولوها بالقص رغم الاختلاف البسيط في طريقة كل واحد منهم في ذلك.

١- محمد شكري: حصاد الكتابة أو كتابة الحصاد

محمد شكري هو ذاك الكاتب الذي قال عن نفسه: إن شهرة سيرته الذاتية (الخبز الحافي) سحقته سحقاً. والواقع أنها لم تسحقه كإنسان صارت الشهرة تجلب له بعض المتاعب، وإنما كقاص قدم روائع في مجال القصة القصيرة، وتحديداً في مجموعتيه القصصيتين (مجنون الورد) و (الخيمة)؛ فـ(الخبز الحافي) كادت تلتهم حصة المجموعتين القصصيتين من الانتشار، ولكن، وعلى

الرغم من كل ما قيل حول هذا الموضوع، فإن الواقع أكد أن المجموعتين وزعتا على نطاق واسع، مقارنة بباقي المجاميع القصصية لقصاصين مغاربة آخرين. واقعية الكتابة القصصية عند محمد شكري شيء مسلم به، وهي تكاد تتقاطع -من حيث الأسلوب- والواقعية الفوتوغرافية التي عهدناها لديه في مجال كتابة السيرة الذاتية، فالكتابة عنده بمثابة (حصاد) لما تراكم لدى الذات الكاتبة من تجارب حياتية ومن التصاق باليومي المعيش، يقول محمد شكري في هذا الصدد: «لقد علمتني الحياة أن أعي لعبة الزمن وأن أنتظر، بدون أن أتنازل عن عمق ما استحصدته، قل كلمتك قبل أن تموت، فإنها حتماً سوف تعرف طريقها».

ومحمد شكري من فصيلة الكتاب الواقعيين، الذين يكرهون الهلوسات وأحلام اليقظة، والذين يأبون إلا أن يظلوا ملتصقين بقضايا الهامش والمهمشين، أو- كما يحلو له تسمية ذلك- بقضايا الفئة غير المصنفة طبقيًّا، يقول في هذا الصدد: «أنا عندي قضية وطبقة، أو قل طبقة بدون طبيعة؛ لأنه لتكون طبقة، لا بد لها من مهنة أو عمل تؤطر الدفاع عنه نقابة أو حزب، ليس لطبقتي هوية، فهي سائبة»، إنها فئة تجمع بين ماسحي الأحذية والنشالين والمجانين والمتسكعين والعاطلين والعاهرات والحشاشين، إلخ... وقد كانت أول قصة كتبها محمد شكري هي قصة (العنف على الشاطئ)، التي نشرتها له مجلة (الآداب البيروتية) منذ ٤٢ سنة والتي تلقى عنها رسالة من الدكتور والأديب سهيل إدريس، يحثه فيها على مزيد من ممارسة شغب الكتابة، وهي قصة تحكي عن فئة المختلين عقليًّا في شخص بطلها ميمون الذي اختل عقله؛ بسبب السائحة الأسترالية (جوني)، سائحة جاءت لتستمتع بدفء الصيف في المغرب وبدفء جسد ميمون، إذ كان ميمون بالنسبة إليها مجرد وسيلة لتحقيق المتعة فيما كانت (جوني) وسيلته للخلاص والهجرة إلى أستراليا، تستمتع به (جوني) وتهجره، لكن بيت القصيد ليس هنا فحسب، بل أيضاً في الطريقة التي يتعامل بها عامة الناس مع المختلين عقليًّا التي لا تليق حتى بالحيوان، إنه الاحتقار المطلق والتهميش المطلق، بل وأحياناً الإهانة والتعذيب كسبيل لوضع حد (للاستفزازات) التي تصدر عنهم. يتواصل احتقار الناس لميمون ويتواصل عدم قدرة تحمل ميمون - نفسه - لجنونه وتمرده على الذات وعلى الآخرين؛ لينتهي به الحال إلى(الانتحار) غرقاً في البحر وعلى مرأى من الناس: «غاص... بعد لحظة عام فوق الماء... إنه يستغمي... غاص... ثم...».

نفس العلاقة غير المتوازنة بين (العقلاء العاديين) و (الشواذ المجانين)، يمثل لها شكري في قصته القصيرة (بشير حيًّا أو ميتاً)، فبشير الأحمق (يزعج) الآخرين؛ لذلك يتمنون موته، وإن كان في نفس الوقت وسيلة تسلية بالنسبة إليهم، يصاب بشير بغيبوبة؛ فيتحلقون حوله، متمنين وفاته، إلا أنهم يصابون بخيبة الأمل حد الصدمة وهم يرونه يستيقظ من غيبوبته: «سينظرون إليه كشبح يسير بينهم»، إنه سخط عبر عنه السارد تجاه موقف عامة الناس، سارد ما هو في الواقع

سوى محمد شكري نفسه، خصوصاً إذا أخذنا بعين الاعتبار ما تراكم لديه من تجارب شخصية في هذا السياق، استثمرها بشكل صريح في الجزء الثاني من سيرته الذاتية: (زمن الأخطاء)، أليس محمد شكري هو من قال عن المجانين وهو يسرد تجربته في مستشفى الأمراض العقلية والعصبية (مايوركا) بمدينة تطوان: «كلما نظرت إلى مجنون إلا ورأيت فيه شعلة ذكاء خابية، عمرها عمر البشرية نفسها، هنا يتجلى منتهى شقاء الإنسان».

مكانة الطفولة، في نظر شكري، عند (الكبار العقلاء) شأنها في ذلك شأن مكانة (المختلين عقليًّا)، فهي شريحة مهمشة وأفعالها تتخذ دائماً بمنطق الاستخفاف، حتى وإن كانت في بعض الأحيان تنم عن نورانية معينة؛ إذ سيتمكن الأطفال في قصته القصيرة: (الأطفال ليسوا دائماً حمقى) من فضح زيف (عقلانية)، وأيضاً (إنسانية) الكبار، بل وانتزاع اعتراف هؤلاء (الكبار) برزانتهم وإنسانيتهم، فعالمهم مبني على البراءة والنوايا الحسنة، عكس عالم (الكبار) الزائف والقائم على الصخب والضوضاء والكلام المجاني والمشاعر الزائفة والمفتعلة. هم على العكس من ذلك تماماً؛ يقترحون الصمت ومنح الحرية للحيوانات الأليفة عن طريق مسيرة سلمية قاموا بها أمام انبهار واندهاش الكبار: «كل الناس -الآن- يبتسمون ويضحكون، تعطلت حركة مرور السيارات، لم يسمع أي صفير سيارة؛ احتجاجاً على تعطل حركة المرور، يتأملون جميعاً العصافير والحمائم المحلقة. والحيوانات التي لا تطير تقفز بين أرجلهم دون أن يمسها أحد، بدأ الأطفال يتفرقون، فرحين، هاتفين: عاشت الحمائم.. عاشت العصافير.. عاش الدجاج.. عاشت الأرانب.. عاشت القطط.. عاشت الكلاب»..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دائماً، وفي سياق التوجه الواقعي في مسار الكتابة القصصية لدى محمد شكري، يأبى هذا الأخير إلا أن يغوص في نفسية المهمشين والمنبوذين من أبناء العالم السفلي من المجتمع؛ (باعتباره عاش التجربة وسطهم في طفولته ومراهقته وشبابه)، مفسراً السلوكات الجنسية الشاذة عندهم، حيث يعتبر الشهوة عندهم تختلط بما هو حيواني، الرغبة عندهم، بالنسبة إليه، لا تختلف عن «طنين الذباب والقيء والموت»، يقول في قصته القصيرة (القيء) : «يتأملها أرسلان، هي تستريح مغمى عليها، وهو يستريح لاهثاً ... تمتزج الرغبة في ذهن أرسلان بطنين الذباب والخبز اليابس الأسود، تمتزج الرغبة في حواسه برائحة القيء والموت والصمت الطويل...».

وهناك العديد من المواضيع التي تتصل بواقع الإنسان المغربي التي تناولها شكري بالقص والتي تهم جميعها عالم أبناء العالم السفلي، نكتفي بهاته العينات منها، لتظل العلاقة عند شكري قائمة على ثلاثة عناصر: الكتابة والذات والواقع. يقول الناقد المغربي محمد برادة في شهادة له عن شكري: «ولم يستطع أن

يقاوم وحده قساوة العيش على الهامش؛ فأصيب بانهيار عصبي ومكث بمستشفى الأمراض العصبية أربعة أشهر خلال سنة ١٩٦٤م. تبدو له الكتابة الآن نوعاً من الإدمان؛ لتهدئة حساسيته المرهفة ومواجهة فوضى الأشياء والمجتمع، ولن تعوزه (المادة)، فقد اختزنت ذاكرته وأعصابه وجسده ما لا تستطيع اللغة تشخيصه».

٢- محمد زفزاف: الكتابة معايشة لليومي

إن كتابة القصة القصيرة عند محمد زفزاف هي كتابة (من المجتمع وإليه). هي كتابة ملتصقة باليومي والمعيش لدى الشرائح الاجتماعية المهمش، يقول في هذا الصدد: "أن يعرف الإنسان مجتمعه الحقيقي؛ لا بد وأن يعيش داخله، وأن يعود إلى نفسه، وأن يتأمل ما رآه وعايشه وشاهده، وإذاك يستطيع هذا الكاتب استخلاص ما يمكن استخلاصه من التجربة الحياتية اليومية؛ لأن روح الكتابة هو محايثتها لليومي والمعيش".

ومحمد زفزاف ليس من فصيلة الكتاب الذين يقولون ما لا يكتبون، ويكتبون ما لا يقولون؛ فنحن إذا عدنا إلى كتاباته القصصية (وأيضاً الروائية)، وحاولنا تطبيق ما يصرح به عليها؛ فإننا سنجدنا أمام كاتب يعي جيداً ما يقول وما يكتب، فهو في كتاباته يأبى إلا أن يظل ملتصقاً بقضايا المجتمع الذي يعيش فيه وبأبناء هذا المجتمع، وتحديداً المهمشون والمقصيون اجتماعيًّا منهم، مستمداً فضاءاته من الفضاءات الخلفية، فظاهرة (الفساد والانحراف الجنسي)، الناجم عن أسباب اجتماعية واقتصادية- مثلاً- ضحيتها الأساسية هي العنصر النسوي، كما أن هذه الظاهرة ليست وليدة العقود الأخيرة، ولا وليدة أجيال اليوم، بقدر ما هي موغلة في أعماق عقود سالفة؛ (ما يؤشر أيضاً على الدور التسجيلي والتأريخي للكتابة القصصية عند زفزاف)، يقول في قصته القصيرة (الكابوس لرجلين)، المنشورة في مطلع التسعينيات من الألفية المنصرمة، واصفاً التعامل والفهم السلبيين والمنحلين للجنس لدى الشباب قائلاً: «وكان يوم السبت، وبعد ساعات قليلة سيكثر الهرج والمرج، وتتخلص التلميذات من المحافظ، ويظهرن في الشوارع أنيقات، وتظهر بوضوح وتناسق أردافهن، وسينظرن كثيراً في الشباب، خصوصاً ذوي الشعور الطويلة والسراويل والأقمصة الملونة، وينظرن لكل راكب سيارة، وتتزعم تلميذة مغامرة رفيقاتها، وينحشرن في السيارة»، ثم يواصل حكيه إلى أن يصل إلى ما بعد الانحشار في السيارة. وهناك فصيلة أخرى من النساء يلجأن على الدعارة؛ لسبب بسيط، يتمثل في الفقر المدقع؛ إذ إن هاته الفصيلة من النساء لم تخترن ذلك عن طواعية، وإنما هو -وكما سبق وعبر عن ذلك الكاتب نفسه- الضغط الاجتماعي هو الذي عهرها، فهو في نفس القصة، وفي إطار حادثة جزئية، يحكي لنا قصة فتاة بدوية، لم يسبق لها قط أن دخلت المدرسة، تهاجر رفقة والدتها إلى المدينة؛ كي تشتغل خادمة في البيوت، يجلبهما السارد الأعزب

إلى بيته؛ لأجل تنظيفه وترتيبه: «كانت الخادمة التي جلبتها من الشارع -حيث تكثر الخادمات مكومات على الأرصفة بانتظار الزبائن- منهمكة في تنظيف الغرفة بالجفاف وماء جافيل، يدخل السارد - وهو نموذج للمثقف، المتفهم لوضعية ومشاكل هاته الفصيلة من النساء - إلى غرفته، ريثما تنتهي الخادمة وابنتها من تنظيف البيت. وهو منهمك في قراءة الجرائد، تلج الطفلة غرفته، تقول له وعيناها دامعتان- دليل إرغامها على فعل شيء قد يدر على والدتها دخلاً إضافيًّا-: هل تسمح لي أن أجلس إلى جانبك يا السي حسن؟ ، تبكي الطفلة لتضيف بعد أن سألها السارد عن سر بكائها: «أمي قالت لي ذلك، إذا لم أفعل ذلك؛ ستطردني وستسخط علي». هنا يعبر زفزاف عن موقفه الساخط عبر السارد: «وفكرت أن أمها قاسية حقًّا؛ مثلما تفعل معي، تفعل مع كل الزبائن من غير شك، وأمرت رشيدة أن تنصرف؛ أنا لست حيواناً، صحيح أنني أشتهي النساء، لكن ليس إلى هذا الحد».

وقد تناول زفزاف بالإضافة إلى الانحراف الجنسي والفساد المستشريين في المجتمع، مجموعة من الاختلالات الاجتماعية الأخرى التي تكاد تنخره والتي يعد المهمشون والمنبوذون أبرز أبطالها. ولأنه من الصعب جدًّا تناولها مجتمعة في هذا الحيز؛ أختتم الحديث عن رصد الكاتب لليومي والمعيش عن الطفولة المشردة التي تضطر -بفعل ضغط الواقع الاجتماعي القاسي- إلى امتهان أي حرفة، مهما كانت مهينة ومذلة من الناحيتين الاجتماعية والإنسانية، في الوقت الذي يعد مقعد بالمدرسة هو مكانها المناسب. يصف لنا نموذجاً منها في شخص ماسح للأحذية في قصته القصيرة (بيوت واطئة): «تحت ذراع الطفل علبة خشبية شكلها غير محدد، علبة قذرة، عليها سواد وعليها احمرار باهت وألوان أخرى لا يمكن تمييزها، قد يبلغ الطفل الحادية أو الثانية عشر...»

ومحمد زفزاف -عكس بعض الكتاب السلبيين- لا يكتفي في كتاباته فقط بالتعرية عن الواقع وتشخيصه، بل يتجاوز ذلك إلى طرح البدائل: يقول على لسان أحد أبطال قصصه في قصة (الديدان التي تنحني): «غادرت المدرسة الثانوية وأنا أحمل أفكاراً مثالية لا حدود لها ولا فاصل، أوهام إنسان مريض لا يعرف عن واقعه شيئاً، يتخيل الحياة بشكل سيارات متنوعة الألوان والأشكال وفتيات كثيرات ثم أمسيات على الكورنيش، كل هاته الأشياء لم تكن سوى مرض، عرفت فيما بعد ألا شيء أشد واقعية وارتباطاً بالحقيقة -على مرارتها- أكثر من العمل؛ العمل وحده هو الذي يصنع الرجال».

٣- إدريس الخوري: الكتابة نميمة مقروءة

إدريس الخوري، قاص يأبى في قصصه إلا أن يرهق نفسه في سبيل فك حبل من العقد، فهو يأبى إلا أن ينبش في إشكاليات اجتماعية متعددة هي -في

الواقع- نتاج وضع معقد للغاية. الكتابة عنده إعادة لصياغة الواقع المعيش، وحديث عن نماذج بشرية لا تعرف سوى التيه؛ ومن هنا يحلو له وصف كتاباته بـ(النميمة المقروءة)، لكنها طبعاً ليست نميمة ذميمة، بقدر ما هي نميمة مستحبة ولصاحبها أجر في ذلك؛ فالخوري نمام، لكنه نمام إنساني، محب للخير، يقول في مقدمة مجموعته القصصية (ظلال): "الكتابة إذن في جانبها الحكائي القصصي والروائي أيضاً نميمة مقروءة؛ لأنها تقوم بعملية الإخبار عن أشخاص كناهم وسيكونون في زمان ومكان محددين ذهنيًّا ...وهي تستمد مشروعيتها من واقعها؛ ولأن هذا الواقع جد متشابك، تصبح الكتابة النميمة وسيطاً بيننا وبين واقع كان وسيكون. هذا هو الاحتمال الممكن لعملية الكتابة التي تتأرجح بين الصدق والاحتمال، إنها تصبح ممكناً لما ينبغي أن يكون" ... لذلك، فمواضيع الخوري تسير في نفس اتجاه زفزاف وشكري مع اختلاف -طبعاً- في طريقة المعالجة، وشخصيات قصصه جلها أيضاً من الحالات الشاذة في المجتمع، فببراعة الكتاب الذين يعون ما يكتبون؛ تمكن الخوري من الإمساك بالخيط الرئيسي لموضوع الوضع المزري والاستغلال الفاحش اللذين تعانيهما فئة من النساء، ومن إعادة صياغته وتشكيله ضمن رؤية نقدية حادة وغير محايدة للواقع. نعم، فالرؤية الإنسانية حاضرة، لكنها لا تكفي لتجاوز الكتابة القصصية لصفتي: (الاحتشام) و(السذاجة)؛ ولذلك لابد لها من رؤية نقدية مصاحبة، على اعتبار أن الكتابة القصصية هي عملية حوار متبادل بالدرجة الأولى، ففي قصته القصيرة (من كل حدب وصوب)، مثلاً، نجده يحكي قصة طفلة اضطرت في سن الثامنة إلى الخروج من البيت والهجرة إلى الرباط بعد وفاة والدتها وزواج والدها من امرأة قاسية، حاولت دفعه إلى إرغامها على الزواج من رجل في سنه، لكن الطفلة تضطر إلى الهجرة من جديد إلى مدينة أغادير (جنوب المغرب)، لتشتغل عند عائلة غنية، ثم تعود من جديد إلى الرباط، لتعيش إلى حدود سن المراهقة. ولم تكن رحمة -وهذا هو اسمها- لتنجو من محاولة مشغليها النيل من جسدها الفتي، فتهرب إلى مدينة الدار البيضاء وتشتغل بمعمل للنسيج، هناك، تتعرف إلى شاب في مثل عمرها وتغرم به، غير أنه سرعان ما سيهجرها، بعد أن اغتصبها، لتصير عرضة للاستغلال الجنسي والإدمان على المخدرات والكحول مع جماعة من الحشاشين والسكيرين. هناك أيضاً حالة خديجة في قصته القصيرة (أيام خديجة البيضاوية) التي لم تكن أحلام اليقظة تفارقها من فرط العوز. كانت تشتغل بأحد المعامل وتحلم أن تصير مطربة مشهورة، لكن واقعها الاجتماعي سرعان ما يدفعها لتلبية الرغبة الجنسية لصاحب المعمل الذي وعدها بالزيادة في أجرتها، ولم تكن خديجة تملك -بعد أن ساورها الندم- سوى أن تقول: «مالي يا ربي مالي؟».

تناول إدريس الخوري -أيضاً- بالقص ظاهرة اجتماعية جد متفشية في

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأوساط الشعبية من المجتمع المغربي، تتمثل في الارتزاق عن طريق الدين؛ فهناك من (الفقهاء) من لا يفقهون في أمور الدين شيئاً، وإنما هم جماعة من المرتزقة، يستغلون جهل وأمية الآخرين بمناسبة بعض المناسبات الاجتماعية، وأيضاً حفظهم للقرآن الكريم كوسيلة للارتزاق. يصفهم لنا القاص في قصته القصيرة (الرجال لا يتشابهون) قائلاً: «من جديد ترتفع الأصوات، مرتلة القرآن، لا تناسق في الأصوات، بل ترتيل مشوش، ينبه عن عقليتهم ورغباتهم ... وهكذا انتهوا من الترتيل بسرعة، ليأكلوا بسرعة، ويقتسموا الغنيمة بسرعة، ففي مكان آخر زردة، أي: وليمة أخرى تنتظرهم. وانتفخ الحاج موسى كالديك، فالحاج موسى أحسن مرتل للقرآن، وأحسن شراب للخمر، وأكبر مدمن للكيف، وأشهر تابع للغلمان في الحي».

من بين الظواهر الاجتماعية الأخرى التي استأثرت باهتمام الخوري، نجد ظاهرة فصيلة من الشواذ الذين يشتغلون -متشبهين بأزياء وشعور وأصباغ النساء- راقصين بالملاهي المتنقلة المعروفة بـ(حلقات السويرتي). يصف لنا أحدهم في قصته القصيرة (نرسيس) قائلاً: «ومن جديد وقف أمام المرآة ...مشط شعره الغزير المرسل فوق عنقه، وبدا مثل امرأة تنتظر زوجها، لماذا لا يهتم بنفسه؟ أمام المرآة رأى نفسه من جديد، وتحقق من أن كل شيء على ما يرام... كانت اللحظات تطول وتهرب، وكان هو أكثر فرحاً، سيطرق الجيلالي الباب، وسيطلب منه قضاء الليلة عنده».

قصص الخوري عالم من التيمات المغرية بالالتهام، ولعل خير عصارة يمكن استخلاصها من عوالمه القصصية شهادة الكاتب العربي الراحل جبرا إبراهيم جبرا، الذي كتب على ظهر غلاف مجموعته القصصية (ظلال) ما يلي: «قصص الحزن هاته، فيما أرى، هي قصص رفض مستمر أكثر منها اضطهاد،كلما توغل البطل في ذاته وتجربته كلما ازداد رفضه للآخرين إلى أن يرفض ذاته في النهاية أيضاً. وقد سألتني يوماً عن الغربة فيما أكتب، وغربتك هي الرهيبة».

ســــؤال:

إن السؤال الذي يطرح نفسه، والذي سيظل قائماً هو: هل هناك -حقًّا- اليوم من أقلام الجيل الجديد من يكتب ببراعة هؤلاء حتى يستحق تسلم المشعل منهم، ويضمن -بالتالي- الاستمرارية لهذا النوع من الكتابة القصصية؟ هناك -فعلاً- أقلام واعدة تنشر بمختلف الصحف والمجلات، تجعلنا نطمئن على ذلك، غير أن هذا الاطمئنان سرعان ما يبدأ في التلاشي، حين نستحضر الواقع المزري للنشر والنقد أيضاً بالمغرب؛ ليبقى السؤال معلقاً وتبقى الإجابة عنه مؤجلة إلى حين.

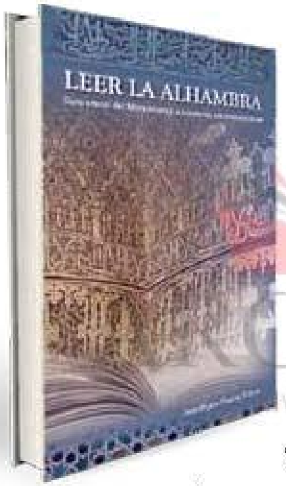
قراءة في (قراءة الحمراء)

(لخوسية ميقيل بورتا بيلشيث)

أستاذ الكرسي المتخصص في جماليات الفكر الإسلامي بجامعة غرناطة

عرض وتقديم لأكثر الكتب عناية بنقوش مدينة بني نصر بغرناطة

تقديم: د. صالح عيظة الزهراني السعودية



بقطع النظر عن الخلفية الدينية أو التباينات الثقافية والعرقية؛ يتلبس الداخل إلى قصر الحمراء شعور آسر، يجمع بين الرقة والدهشة، فإذا هو فجأة في حضن الجمال وحضرة الجلال. أحد المستعربين ممن صرف همه ووهمه لمقاربة هذا الفضاء الأسر، يقول بأن هذا الشعور الذي ينتاب المرء حالما يتنقل ببصره في زاوياته ثم لا يملك له ردًا ولا كشفًا، يشبه تمامًا ما تتركه الموسيقى الجميلة الحاملة على الطرب الذي يستولي عليك فلا تخرج بغيره ولا تهتدي لسره ومضمونه. هذا حال سواد الزائرين؛ تكفيهم ذاتية اللذة عن موضوعيتها.

قصر الحمراء حالة خاصة، جدرانها مجتمع الأضداد ووحدة الأذواق، هي العلم والفن والحس والعقل، خلاصة الفكر الأندلسي وعصارة ذوقه، وليست مجرد أكوام من الحجارة المجردة، الصماء. لقد ظل هذا الأثر الحالم مثيرًا للاهتمام حتى بعد أن تسلمت قشتالة مفاتيح أبوابه وأعلنت من حصونه الشاهقة موت الشرق في عقر دار الغرب. لقد وجد مسيحيو إسبانيا فضاء لم يألفوه، طالما حلموا به، فوقفوا عند حد الدهشة دون أن يعفوه من تطفلات فرض الهوية، ودليله ذلك الحس الفقير الذي دفع الإمبراطور الإسباني (كارلوس الخامس) لاستقطاع ملاحق جنوبي قصر قمارش وبهو السباع لصالح قصره الدائري، المتوفر على الطرز النهضوية، لكنه رغم عظمة بنيانه وفداحة هيكله، بقي كيانًا مشلولاً، باهت الألوان، أبكم إلا من شهادة تاريخية على البربرية مقابل الحضارة، وهو المحور الذي تدور عليه كثير من الأفكار الاستعرابية. ومن طرف خفي، ربما أضاف للحمراء - في الوقت الذي أساء إليها - قيمة جمالية، وهو حظ القبيح من جوار الجميل.

شعرية هذا القصر تقصر عنها العبارة، ولا تناط بملمح بعينه؛ بل هو كلٌّ تعددت أجزاؤه، لكن يظل جوهر سره في نقوشه عموماً والكتابي منها على نحو خاص، سر حمل الجوار المسيحي -بالرغم من مكنون العداوة- لاستحداثه في نماذج، أهمها قصر بدرو القاسي بإشبيلية (ق. ٨ هـ)، حيث تتزين الجدران بنقوش عربية، لا تختلف عن تلك في الحمراء إلا اسم الملك القشتالي، عوضاً عن العربي.

حينما حل الظلام الدائم على قصر الحمراء وتسلم (فرناندو) مفاتيحها من أبي عبد الله الصغير، وبعد حين من سكنى الملوك الإسبان فيها، تواطأت نزعاتهم على معرفة تلك النقوش وفهمها، تزامناً مع كلب محاكم التفتيش التي عنيت بالعربية خطاً ونطقاً. في العام ١٥٦٤م، كلف الموريسكي الشهير (ألونسو ديل كاستيو / ت.١٦١٠م)؛ مترجم الملك الإسباني (فيليبي الثاني)، بانتساخ نقوش قصر الحمراء وترجمتها، فقام بجهد كبير، جانبه الخطأ في جله، واستبقى لنا نقوشاً، لا أثر لها اليوم على جدران القصر، مع التنويه أنه لم يتمكن من قراءة كل النقوش؛ ربما لتعسر دخوله في كل المرافق، لسبب أو لآخر. ولأن حاله حال كثير من الموريسكيين حينها ممن أبطن الإسلام؛ فقد أهمل قراءة اسم (محمد)، ظناً أن المقصود الرسول الكريم، بينما في كثير منها يقصد اسم الملك النصري، أو يكون الأمر لاعتبارات أخرى بعينها. ترجمة (ديل كاستيو) ظلت ملهمة لكثيرين بعده، مدفوعين بالحماسة والإعجاب، خاصة مع تنامي المد الرومانسي والبحث الاستعرابي؛ فهذا (الأب خوان بيلاثكيث دي إيتشيبيريا) والرحالة الإنجليزي (ريكارد تويس) كلاهما من القرن الثامن عشر الميلادي، تلاهما (باسكوال دي قايانقوس / ت. ١٨٩٧م)، و (إميليو لافونتي ألكانترا /ت. ١٨٦٨ م)، وكتابه المرجعي (نقوش عربية غرناطية)، و(ليفي بروفنسال / ت. ١٩٥٦م)، وعمله (نقوش عربية في إسبانيا)، والتشيكي (نيكل /ت. ١٩٥٨م)، كعمله (نقوش عربية في الحمراء وجنة العريف)، مقال منشور في مجلة الأندلس (١٩٣٦-١٩٣٩م) الذي يقدم فيه اكتشافاً جديداً، يتمثل في قراءة سورة الملك المنقوشة في برج قمارش؛ مرورا بـ(إيميليو غارثيا قومز/ت. ١٩٩٥م)، وكتابه الشهير (قصائد عربية على جدران ونافورات الحمراء) ١٩٨٥م، و(ماريا خيسوس ريبيرا /ت. ٢٠٠٩م) التي نشرت في عقد السبعينات من القرن عدداً من المقالات في مجلة الأندلس الشهيرة (قصائد ابن الجياب المنقوشة على الحمراء)، (من جديد حول القصائد المنقوشة على الحمراء)، (ابن زمرك، ومترجمه ابن الأحمر والقصائد المنقوشة على الحمراء).

من أبرز الإنجازات في مجال دراسات نقوش الحمراء، يمكن اقتباس اسمين مهمين في هذا المجال: (داريو كابانيلاس وأنطونيو فرنانديث-بورتاس). العمل المشترك بينهما أثمر مقالا نشر في ما يسمى (دفاتر الحمراء) عام ١٩٧٤-١٩٧٥م، بعنوان (النقوش الشعرية للبرطال وواجهة قمارش) قدما فيه قراءة فنية ولغوية.

بعد ثلاث سنوات يظهر في المصدر ذاته مقال آخر بعنوان (النقوش الشعرية لجنة العريف) يقدمان فيه قراءة وترجمة لنقوش هذا الجزء من الحمراء مع دراسة للزخرف الزهري ولشاعر القصائد. بين الأعوام ١٩٧٩-١٩٨١م، تخرج دراسة جديدة لهما نشرها دفاتر الحمراء (قصيدة نافورة الأسود)، يقدم قراءة وترجمة للشعر المحيط من الأعلى بالأسود الاثني عشر.

بعد ذلك بقرابة ثلاث سنوات أخرى وفي نفس المصدر الناشر، يقدم الباحثان بحثاً

بعنوان (قصائد طاقة قوس الدخول إلى صالة البركا/البركة)، قدما فيه وصفاً للمكان وترجمة للقصائد على حدة، مع وصف فني.

يجب في هذا الصدد أن نشير إلى أعمال (أنطونيو فرنانديث-بورتاس)؛ فقد نشر عام ١٩٧٤م من منشورات جامعة غرناطة كتابه (الخط الكوفي قصري قمارش والأسود)، وفيه يقدم دراسة عن الخط الكوفي الأندلسي، وصولاً للخط الكوفي النصري.

يضاف إلى ذلك كله جهود حديثة -تستحق التنويه- على مستوى الجهد الذي تقدمه الجهة الراعية للحمراء وجنة العريف بالتعاون مع مدرسة الدراسات العربية بغرناطة، تستهدف قراءة النقوش وتقديمها للقارئ مترجمة كتابيًّا وصوتيًّا، وقد ظهرت ثمراته منذ مدة بسيطة.

شخصيًّا حاولت الإسهام -وسط هذا الكم من الدراسات والتنافس الشرس -فلم يكن الأمر يسيراً إلا من أطراف محددة؛ فقدمت في مدينة غرناطة ٢٠١٢م قراءة لمقدمات النصوص الشعرية على جدران الحمراء، وبالأخص نصوص الوزير الأشهر لسان الدين ابن الخطيب، سواء منها ما هو منقوش اليوم أم ما ذكر الشاعر نقشه مما لا نجده اليوم. القراءة استهدفت عتبات النصوص؛ بغرض تفسير الظاهرة الغريبة لنصوص قال صاحبها بنقشها على جدران الحمراء ثم لانجدها، وكانت الفرضية التي طرحتها الدراسة -بناء على قراءة تلك المقدمات النثرية- أن هناك نصوصاً نظمت ليختار ما ينقش منها على الجدران ولم تنقش جميعها، هذه الدراسة في طريقها للنشر.

باعث هذه الورقات كتاب (قراءة الحمراء) لأستاذ الكرسي، المتخصص في جماليات الفكر الإسلامي بجامعة غرناطة (خوسية ميقيل بورتا بيلشيث)، الصادر عن جمعية ابن طفيل للدراسات العربية والإسلامية بمدينة ألميرية عام٢٠١١م؛ هو بحق تاج الدراسات السابقة وكمال جهدها من طرف شمولية التتبع لنقوش هذا المعلم الخالد -قراءة ووصفا وترجمة- مفيدا من جهود السابقين، ومعولا على حسه الجمالي لجعل الكتاب تحفة فنية بامتياز، عمادها الأول الكلمة. يقول في إهداء العمل: "إلى أدلاء الحمراء، ولكل التواقين إلى الغوص في جمال هذا المعمار من الكلمات". منهج الكتاب توزع بين وصف وتحليل وترجمة وتتبع تاريخي وترتيب مرحلي، تحاول الكشف عنه الأسطر القليلة القادمة.

كما يشير الكتاب، فقد شكلت الترجمة حلقة مهمة في العمل؛ ففي نقل الآيات التي اعتمد لها ترجمة القرآن، المتفق على جودتها، للمستعرب الإسباني (خوليو كورتيس)، أجرى تصرفات عدة، طلبا لمناسبة السياقات. ذات الأمر يفعله بالنسبة لتلك الكلمات المبثوثة على جدران الحمراء، مثل: (اليمن) و(البركة) و(الغبطة) وغيرها، مع الإشارة لوقوعه أحيانا في خطأ؛ مرده الفهم غير الصحيح لمعاني النقوش ومراميها، مثل ترجمته لجملة: "السعد والتوفيق نعم الرفيق"؛ فقد فهم فعل المدح (نعم) على أنه جمع (نعمة)، والرفيق التي تعني (صاحب)، على أنها من الرفق. أما في ترجمة الشعر -تحديدا- فقد أبان تحديا كبيرا، سيما مع تغاير القراءات والترجمات السابقة؛ فنأى عن بعض المآزق اللغوية، واحتكم إلى الدواوين الأصلية لمقابلة ماثبت في الديوان بما ثبت على الجدران.

يستوقف القارئ عنوان الكتاب، بوصفة عتبة بليغة الدلالة على ما أشرنا إليه من جلال المعلم وجماله؛ فقد تخير له (قراءة الحمراء)، على صيغ أخرى تؤدي الغرض الدلالي

من مثل (قراءة نقوش الحمراء) أو ماشابه، التي قد تحيل الدلالة فيها إلى منجز علمي أكثر منه فني. لقد تخيل المؤلف قصر الحمراء كتابا، فكأنك حين تتنقل بين جنباته إنما تقلب صفحات كتاب. وهو تشبيه منطقي؛ بالنظر إلى كثرة النصوص المنقوشة التي هي في الواقع الروح النابضة للقصر، وهو ما يمكن أن يشير من طرف آخر إلى مغزى كامن تحت العنوان، يتجسد في تصور أن هذا الأثر لا تفهم جملته إلا من خلال هذه النصوص، باعتبارها عديدة السياقات الثقافية؛ مما يستلزم تقديمها بقراءتها أولاً، بغض النظر عن عربية القارئ أو أجنبيته؛ فالقراءة ملزمة لكليهما، إذ ليس تفكيك الحروف، قبل مسألة التذوق، مما يعفى منه القارئ العربي مثلاً.

لم يبد غريباً في فواتح الكتاب، أن يقدم (بيلشيث) حديثا عن أجزاء النقوش، فيصف الخط العربي: الكوفي والنسخ إضافة إلى الثلث الأندلسي، ويشير إلى المواد المستعملة للبناء والنقش والزخرفة مع رسومات توضيحية يتجلى فيها الحس الجمالي للمؤلف. يلفت الانتباه حين يشير إلى بعض الخطاطين والنساخ في غرناطة، رأي سبقه إليه أستاذه (أنطونيو فرنانديث-بورتاس) حول فرضية أن شعراء الحمراء هم أنفسهم حفروا أبياتهم على جدرانها؛ رأي لا يقوى بدليل من زاوية موضوعية. يسترعينا أيضاً في حديثه عن النقوش الشعرية قوله: إنها خلقت ما يشبه جنساً جديداً هو الشعر الجداري أو القصري، مع إشارة جد لطيفة عن كم من الشعر، تتحدث فيه الأبيات وكأنها امرأة، وهذه -لا شك- قيمة جمالية أخرى، تضاف إلى روائع هذا الفضاء المثالي.

بعد أن يشير الكتاب لمناسبات نظم قصائد النقش من إعذار ومولد و تأبين، ولشعرائها: ابن الجياب وابن الخطيب وابن زمرك؛ يفرد صفحات لشعار بني الأحمر الشهير "لا غالب إلا الله"؛ أصله وطرائق نقشه الفنية على الجص والخشب والخزف والمعدن، وحتى على النسيج والعملات النصرية الباقية بمتحف الحمراء اليوم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينتقل المؤلف بعد ذلك إلى الحديث عن الجزء الأقدم في مجموع الحمراء، وهو الجزء العسكري المعروف بالقصبة، الاسم العربي الذي يحمله هذا المكان الآن. يتناول الحديث تاريخ هذا الجزء وتسميته بالقصبة الجديدة؛ تمييزاً لها عن القصبة القديمة، الراجعة للعهد الزيزي، والواقعة في أعلى حي البيازين، المقابل لمرتفع الحمراء. كما لا يفوته مناقشة سبب التسمية بـ(الحمراء) مابين الرأي القائل بأقدميته على العهد النصري، والقائل بنسبته لبني الأحمر، وغير ذلك، متمماً عرضه برسم تفصيلي لأجزاء القصبة وأبراجها وأسمائها الحديثة والقديمة. كل ذلك وهذا الجزء يخرج عن هدف الكتاب؛ لخلوه من النقوش، لكنه تقديم مهم؛ كونه نواة الحمراء وأساسها. تنتهي هذه التقدمات بجدولة لملوك بني نصر، وإسهامات كل منهم في بناء الحمراء، على أن أعظم الأثر -بلا شك- كان لسابعهم وثامنهم في ترتيب السلالة الحاكمة(يوسف الأول وابنه محمد الخامس).

في تتبعه لنقوش المدينة، انتهج الكتاب طريقا منطقيًّا، لا يعتمد التراتب الزمني للبناء، بل المواضعي، وفقاً لخط سير الداخل إليه، فيبدأ من باب الشريعة، وهو المدخل الأساسي للحمراء، المستعاض عنه اليوم بالمدخل الحالي، ذي المساحة الأنسب لحشود السواح، مروراً بالقصور والأبراج، وصولاً إلى الموضع القصي وهو جنة العريف. هذا التدرج، يسهل على القارئ سلوك الطريق الصحيح حين زيارة

المعلم، ويعينه في تنظيم القراءة وفهم العلاقات بين المواضع إلى حد كبير.

كمنهج الكتاب عامة، أتى وصف باب الشريعة، واسمه بالإسبانية اليوم ترجمة للاسم العربي، مدعما بالصور والرسومات المجتلبة بعناية فائقة من فريق العمل. يعود بناؤه لزمن يوسف الأول (عام ٧٤٩ هـ)، كما توثقه النقوش القليلة المثبتة عليه، وخلاف الحَفر الكتابي، يظهر فيه شكل يد ومفتاح؛ رمزان عظيما الدلالة، مكرران في مواضع أخرى من الحمراء. ولأنه سبيل الدخول الرئيس؛ فولوجه ممتاز بالتعرجات التي تتيح للحرس -في الأحوال العصيبة- التصدي للأخطار؛ من خلال وسائل مرعبة كالرصاص المذاب متناهي الحرارة يصب على رؤوس المتنزين من أعلى الباب.

إضافة لتفسيره لكلمة (شريعة)، وربطها بالطريق الموصل للماء أو للنجاة؛ يلفت الانتباه المحاولة التأويلية التي يقدمها الكتاب لتلك الرموز على هذا الباب، أولها نحت (اليد)، يقاربه المؤلف من حيث رمزيته للنعمة من جهة، وبربطه بيد السيدة فاطمة الزهراء، بوصفه تعويذة من العين ووسيلة لجلب الخيرات من جهة أخرى. بل يذهب أبعد من ذلك فيعطيها بعداً مثاليًّا من خلال دلالة الرقم خمسة، فيربطها برحلة المعراج النبوي التي فرضت فيها الصلوات الخمس.

أما رمزية المفتاح فيحضر فيها البعدان المثالي والواقعي؛ فهو صورة لمفاتيح الجنة؛ جزاء الصالحين والمجاهدين، وهو أيضاً رمز للفتح العسكري المنشود في الفكر الإسلامي. الكاتب يشير كذلك إلى الأسطورة الشعبية التي تنص على أنه حين تمسك باليد أو تلمس المفتاح تخر الحمراء وتحل نهاية الكون؛ أسطورة لها مضارع في المصادر الأندلسية كرواية (نفح الطيب) عن نبوءة انهيار الحمراء حين يستخرج الطلسم المعروف بـ(فروج الرواح)، المدفون بداخلها.

ينقلنا أستاذ علم الجمال الإسلامي بعد ذلك إلى الباب المعروف بالإسبانية بـ(باب الخمرة)، الذي يضع له مقابلا بالعربية يراه ملائما لسياقات نقوشه، فيسميه (فتحا مبينا)!. هذا المدخل المفرع لعدة مرافق من مدينة الحمراء، يعزى بناؤه لمحمد الثاني أو الثالث، بينما جدده وأثبت اسمه عليه سميهما محمد الخامس؛ في جملة توفره على البنيان؛ لأسباب يضيق المجال عن ذكرها. نقش سورة الفتح عليه وصورة المفتاح ترميزات لا تحتاج لتوضيح، لكن ما يحتاج لشرح ربما المفارقة الحادثة بين الاسم بالقشتالية والمقابل المقترح بالعربية؛ فباب الخمرة هو اسمه في المرحلة المسيحية، حين كان موضعا للخمور المستجلبة، دليل لا يقبل النقض؛ لاختلاف العقليتين المتعاقبتين عليه، فسبحان الذي لا يتغير.

الجولة الفردوسية يستهلها الكتاب من المشور، الذي يحمل ذات الاسم بالقشتالية مع كسر الميم عوضا عن فتحها، مما لايبعد تأثرا بخصائص الدارجة الأندلسية آنذاك. الوصف الملفت، المدعم بالرسوم والصور لهذا المكان، يعود الفضل فيه للجزء الثالث من كتاب (نفاضة الجراب) لابن الخطيب، المخطوطة التي بقيت في عداد التراث المفقود حتى عقد الثمانينيات من القرن الماضي. النفاضة قدمت معلومات غاية في الأهمية عن هذا الإيوان،كالإشارة الى تسمياته التاريخية: المشور القديم والمشور الجديد، ولتسميات عربية قديمة، في نص النفاضة، وبعض التسميات الحديثة التي حلت بديلة عنها مثل (بهو النصر) المعروف حاليًّا بـ(برج ماتشوكا)، نسبة للمهندس الذي أقام فيه زمن بناء (قصر كارلوس الخامس) حذاء المشور من الناحية الجنوبية.

إضافة إلى ذلك، أطلعنا كتاب ابن الخطيب على عناصر بني بها هذا الجزء ومحتويات ومرافق مفقودة كالسباع اللافظة للمياه، ودار الكتبة (ديوان الإنشاء)، زيادة على بعض وظائف هذا الجزء من جمالية وسياسية، كأصوات المياه من أسافل تحت واستراتيجية المكان؛ لمراقبة رعايا القصر والمدينة عامة.

الكتاب يقدم قراءة وترجمة لكل النقوش على هذا المكان المعد لشورى السلطان، وهي في أكثرها تمجيدية وقرانية من مثل: "لا غالب إلا الله"، "العزة لله"، "الملك لله"، عدا الأشعار الباقية والمفقودة، مما كان منقوشاً ثم لا أثر له، وهي قصيدة ابن الخطيب النونية التي تظل لغزاً اليوم، يفتح المجال لتكهنات بإزالتها غيظاً بعد هروبه والتجائه للمغرب.

الخلوص من مشور الحمراء، يحملنا إلى (فضاء قصر قمارش)، الموضع الأكثر شهرة، مع بهو السباع، من بين أجزاء الحمراء. يشغل في كتاب (بيلشيث) ما يقرب من ٧٦ صفحة، تقدم خلاصة جهود الدارسين الأعلام على اختلاف مشاربهم. البداية عن كلمة (قمارش) وكيف أن نقشاً غير فني، على شكل توقيعات أو مذكرات عملية بالدارجة الأندلسية، تركها مهنيو البناء، تشير إلى هذا الاسم بصيغة (كمرص)، ثبت في أعالي القبة، وأنه منذ القرن السادس عشر، راجت التسمية في النصوص القشتالية، وبها قرأ المترجم الموريسكي (ألونسو دل كاستيو عام ١٥٦٤م). يورد الكاتب أيضاً تخرصات المستعربين حول أصل الكلمة من النسبة إلى قرية (قمارش) بملقا، أو إمكانية أصلها اليوناني إلى الاعتقاد بمجيئها من (قمرية)؛ بمعنى زجاج ملون أو من جملة (قم عرش)، أي: مكان العرش، ولا يخفى ما في بعضها من تكلف.

يُستهل الوصف والقراءة من (واجهة قمارش)، المزدان بألفاظ الحمد والمجد والتعويذ، مثل: (اليمن) و(الغبطة) و(العافية)، إضافة لآية الكرسي وأبيات تنسب لابن زمرك، حيث بني هذا الجزء من (قمارش) زمن محمد الخامس. بعد ذلك نجد أنفسنا في (بهو الرياحين)، حيث تغرق أعمدة القصر في مياه البركة، فيما يشعر بصرح ممرد من قوارير، يبعث على الروعة والدهشة ذواتي المغزى الجمالي والسياسي معاً.

اجتهد الكاتب فأجاد في عملية الوصف، المشفوعة دائماً بالرسومات والصور البديعة، مبيناً عن تلك النقوش من كل جهات البركة، ويكفي أن نشير إلى أن أحد عشر نصًّا شعريًّا نقشت في هذا الجزء، لم يبق منها سوى ثمانية، منها الاثنان الوحيدان للسان الدين بن الخطيب من بين نصوصه الكثيرة التي قال إنها نقشت؛ كل ذلك مستعينا -بيلشيث- بالمصادر. في (صالة العرش) أو (بهو السفراء) كما يعرف أيضاً، وهو الجزء الأهم في (مجموع قمارش)، المنسوب بناؤه ليوسف الأول، نقف أمام لوحة فنية فريدة، موضع العرش المهيب، المعد بعناية تراعي الإشعار بالرهبة أثناء مثول السفراء ورجال الدولة، ناهيك عن القبة الفلكية وسورة الملك المحيطة بالبهو ودلالتهما الجمالية والعلمية المذهلة؛ مما يستدعي بسطاً ليس هذا مجاله. القصيدة السينية، ذات الأبيات الستة التي تتحدث بضمير المتكلم المؤنث، هي الشعر الوحيد داخل هذا الصالون ونسبتها غير معروفة، على أن أحد المستعربين الكبار رجح نسبتها لابن الخطيب، اعتماداً على معطيات فنية في طريقة نقشها، وهو رأي وجيه، لكنه هش.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتصل بـ(قمارش) المرفق السفلي المسمى (حمام دار الملك)، وهو نجعة الملك وخصوص زواره ورجال دولته. بني -على الأرجح- زمن إسماعيل الأول، ثم زاد فيه وأصلحه ابنه يوسف. يتألف من ثلاثة أجزاء، هي التسميات الغالبة لمثله من الحمامات الأندلسية: البيت البارد، والبيت الوسطاني، والبيت الساخن. الإصلاحات المتكررة في المرحلة المسيحية غيرت كثيراً من نقوش الحمام؛ ففي مدخله- كما يشير الكتاب- كان هناك نصان لابن الجياب، يشيران إلى بركة، عليها أسدان متقابلان، يلفظ أحدهما ماء حارًا والآخر باردا.

أما أكثر الأجزاء شهرة وحظوة فهو بلا ريب (بهو السباع)، أو ما عرف في زمنه بـ(القصر السعيد)، وقد شغل من الكتاب قرابة مئة صفحة. يتكون من اثني عشر أسداً، تخرج من أفواهها المياه وفقا لساعات النهار، وتؤدي -المياه -فيه وظيفة جمالية حين تربط الأسود بالأطراف الأربعة للقصر، إضافة للأعمدة الكثيرة التي تضفي قيمة خاصة لهذا المكان بالتحديد. شاعر هذا الموضع ابن زمرك بلا منازع. وحسب الباحث، فقد نقش له عشرة نصوص لم يتبق منها سوى خمسة، مما هو مثار دهشة أيضاً. أهم تلك النقوش أبياته المحيطة بالحوض المرفوع على رؤوس الأسود الأثني عشر. جولة الكتاب تقودنا لصالة بني سراج، الاسم الممنوح لها في المرحلة المسيحية؛ استنادا إلى الأسطورة الشهيرة حول اغتيال عدد كبير من أبناء هذه الأسرة في هذه الصالة، ظريفة الصنع مع النقوش المعتادة وأبيات لابن زمرك مفقودة، استخرجها المؤلف من ديوانه. بعد ذلك يصل بنا لصالة الملوك، ثم صالة الأختين -والتسميتان تاليتان للمرحلة الأندلسية- فيذكر نقوشها وأبيات ابن زمرك الطويلة على صالة الأختين، مروراً بـ(مرقب لاندراخا)، أو (دار عائشة ،كما يظن البعض) المطل على الجهة الشمالية من الحمراء.

بعد هذا يتتبع مرافق أخرى، مثل برج (متزين الملكة)، وهو برج بناه يوسف الأول، واسمه الحالي يعود للمرحلة المسيحية، نسبة لسكناه من الملكة الإسبانية (إيزابيل دي بوربون)، زوجة الملك (فيليبي الرابع عام ١٦٢٤م)؛ إضافة للجزء المعروف بـ(البرطال) ببركته ومصلاه. ثم ينتقل الكتاب للحديث عما يسمى بـ(الحمراء العلية)، بداية بالمسجد الأعظم. وليس فيه من النقوش إلا التي على المصباح المحفوظ بمتحف الحمراء، وفيه شعار بني الأحمر «لاغالب إلا الله»، مرورا بحمامات المسجد ، الذي تحول بعد سقوط المدينة إلى (كنيسة سانتا ماريا)، ونقوشه قليلة.

نجول أيضاً في عدد من الأبراج في طريقنا إلى (جنة العريف)، كـ(القلهرة) المبنية زمن يوسف الأول، التي طالما ظن أنها تحريف للكلمة العربية (قلعة الحرة)، واسمها الآن (برج الأسيرة)؛ تمشياً مع أسطورة حديثة، تعتقد أن الإسبانية ثريا (زوجة مولاي أبو الحسن)، والد (أبو عبد الله الصغير)، سجنت فيه. عليه نقوش قرآنية وقصائد لابن الجياب.

بعد ذلك (قلهرة محمد السابع)، المعروفة الآن باسم (برج الأميرات) المنسوب لأسطورة أخرى أشاعها الأمريكي الشهير (واشنطن إيرفنغ)، وفيها نقوش معتادة وشعر مجهول، إضافة للإشارة إلى قصيدة لابن زمرك مفقودة حاليًا، مع أن المصادر تؤكد نقشها.

الكتاب ينهي جولاته بالجزء الثالث من أجزاء الحمراء، وهو (جنة العريف)، الذي

يحمل اليوم ذات الاسم مع تحريف ظاهر، وينسب -على جملة الآراء- للعريف وهو البناء في عرف الأندلسيين، رأي يحتاج لشيء من المراجعة. هذا المكان يرجح المؤلف بناءه زمن محمد الثاني، المعروف بالفقيه، ليتمه خلفه وخاصة إسماعيل الأول؛ ابتهاجاً بانتصاره الحاسم على المسيحيين في معركة (مرج غرناطة) عام ٧١٩ هـ/١٣١٩م. يمكن اعتباره منتجعاً لسلاطين بني الأحمر، أو جنة أرضية؛ جزاء لسعيهم، وحسبك دليلاً قراءة الآية المنقوشة هناك: «وجعلنا فيها جنات من نخيل وأعناب وفجرنا فيها من العيون...».

برسم توضيحي، يفصل الكتاب أجزاء جنة العريف كبهو الساقية الرائع الجمال، والمرقب والأبراج... مع نقوش دالة، كآية الكرسي وسورة الفتح (المناسبة لحادثة الانتصار في معركة مرج غرناطة السالفة الذكر)، إضافة لعدد من القصائد المحفوظة لابن الجياب في تمجيد إسماعيل الأول. خصوصية وهدوء هذا المكان الجميل؛ تجعلنا نقع على نقش لطيف الدلالة في ذلك وهو «ادخل بحلم وانطق بعلم، قلل الكلام تخرج بسلام»، جزء منه ثبت في بهو السفراء من قمارش، ولا يخفى مغزاه من حيث إشعار الزائر بخصوصية الفضاء وهيبته.

يختم الكتاب بجولة في متحف الحمراء، وفيه قطع أثرية لبني نصر وغيرهم؛ كالحوض الرخامي المعد لنافورة الماء أو ماكان يعرف بـ(البالة)، وفيه رسومات لغزلان تفترسها أسود، نقوشها تخبر أنها من عناصر قصر الزهراء بقرطبة، حملها معه الزعيم البربري (باديس بن حبوس الصنهاجي) وجعلها في قصره بغرناطة، ثم أمر السلطان النصري محمد الثالث بجعلها في داره. يلفت النظر أيضاً نقوش اللوح المرمري المتخذ شكل النافذة أو حذوة الفرس وهو -كما تدل نقوشه- الجزء الذي كان في المارستان أو المشفى الذي أسسه محمد الخامس لإيواء المرضى في أسفل حي البيازين، مقابلاً لقصر الحمراء. يعاب على الكتاب أنه في هذا اللوح والنقش الخاص ببالة الزهراء، يذكر الترجمة ولايشير للنص العربي، وهو مخالف للمنهج في سائر الكتاب.

من أجمل ما يمكن أن ينقله الكتاب عن المتحف ما يعرف بـ(جرة الغزلان) ذات الشكل البديع الذي -حسب الكتاب- يعتبرها المتخصصون ذروة فن الخزف الإسباني في العصر الوسيط. الجرة المذكورة يميزها شكل شجرة الحياة المستلهم فيها، يحيطها غزالان متقابلان؛ يرمزان للجمال والخير والخصب وأنوثة المكان، كما يفسر المؤلف.

ختام الكتاب فهرس للمصطلحات مابين عربية وقشتالية مع شرح معانيها وأصولها العربية إن لزم، ورسم توضيحي يبين الأجزاء من قصر الحمراء التي تستخدم لها تلك المصطلحات، كذلك فهرس الآيات والقصائد المنقوشة، مع إغفال لجمل التمجيد والتحميد والتفاؤل؛ لكثرتها. أخيرًا يورد فهرسًا للقصائد وأماكنها المنقوشة فيها مع ذكر القائل والصفحات الواردة فيها.

أرجو أن يكون هذا العرض البسيط كافياً لإلقاء الضوء على نموذج حقيقي للعمل الاستعرابي الجاد، آملاً أن تتيح لي الظروف -خلال الأشهر القليلة القادمة- إهداء هذا الكتاب للقارئ العربي؛ بعض عشق للأندلس وقصر الحمراء على وجه الخصوص.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وظيفة الشعر في مقامات الحريري

إقبال رجا المطيري - الكويت

مهمة الشعر عموماً كبيرة ومتشعبة، وهي تختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة، فالبيئة المحيطة بالشعر تتحكم إلى حد كبير في وظيفته وتحدد مهمته، فقديماً رأى أفلاطون أن الشعر لا قيمة له وأن ما يقوم به الشعراء ما هو إلا أوهام وخرافات؛ لذلك أخرجهم من مدينته الفاضلة، «أما أرسطو فقد تنبه إلى أن للشعر وظيفة لا تخرج عن المحاكاة والمتعة»(١).

أما من جهة الثقافة العربية، فإن وظيفة الشعر في الجاهلية الدفاع عن القبيلة ومكتسباتها «فعليه خاصة أن يحمي عرض بني قبيلته ويخلد بلاءهم ويشارك في المعارك، راشقاً العدو بسهام شعرية لها قوة خارقة»(٢).

وتعكس أهمية الشعر في وظيفته، أهمية أخرى للشاعر؛ فهو مهيب الجانب، مسموع الكلمة ولا سيما «أن الشعر كان في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون»(٣).

وفي صدر الإسلام والعصر الأموي، يستمر الشعر بوظيفته الدفاعية ولكن هذه المرة ليس عن القبيلة بل عن الإسلام، ذلك الدين الجديد؛ فتكون وظيفته الدفاع عن الدعوة.

«إنه الأغنية التي تحاول بإيقاعها أن تتوازن مع العالم المضطرب، إنه يواجه القلق بهذه الترنيمة الجمالية، وبهذه الصورة الشعرية التي تفك ملامح العالم؛ لتعيد ترتيبه أحلى وأبهر»(٤).

ويستمر الأمر إجمالاً حتى العصر العباسي، فتتشعب وظيفته تبعاً لتشعب البيئة والثقافة في العصر العباسي، وإن كان غالباً لا يخرج عن المدح والغزل والرثاء، الذي يحمل في جنباته التكسب، ذلك الهدف الأساس لمعظم الشعراء في ذلك العصر، فهم لم يفارقوا قصور الخلافة مدحاً وإشادةً وتأييداً، وبالطبع هناك مهمات أخرى وإن كان التكسب طاغياً.

أما وظيفة الشعر في المقامات الحريرية، فهو وإن كان لا يمكن فصله عن الخطاب النثري في بيان مهمتهما في المقامات؛ حيث إن كلًّا منهما يكمل الآخر ولا يمكن بطبيعة الحال فصل الشعر عن النثر في المقامة، وإن اقتصر الحريري في استعماله للفن الشعري

في مقاماته على أنه أداة استدلال أكثر من أنه أداة جمال، وإن كانت لا تخلو من لمحات خيالية، حتى وإن كان الشعر في المقامات فناً قولياً، منمقاً، سليم الوزن. فللخطاب الشعري عدة وظائف مهيمنة ومهمة، مثل ما يأتي:

أولاً - نقل الأحداث من مفصل إلى مفصل:

وقد تكون هذه المهمة الأكثر ظهوراً وانتشاراً في المقامات الحريرية على امتدادها.

فالشعر يمثل مفصلاً مهمًّا في إكمال أحداثها وفصولها، فمن خلاله ينتقل الحريري من فكرة إلى أخرى، ففي (المقامة الكوفية):

حكى الحارث بن همام قال: سمرت بالكوفة في ليلة أديمها ذو لونين، وقمرها كتعويذ من لجين، مع رفقة غذوا بلبان البيان، وسحبوا على سحبان ذيل النسيان، ما فيهم إلا من يحفظ عنه ولا يتحفظ منه، ويميل الرفيق إليه ولا يميل عنه. فاستهوانا السمر إلى أن غرب القمر، وغلب السهر، فلما روق الليل البهيم، ولم يبق إلا التهويم، سمعنا من الباب نبأة مستنبح، ثم تلتها صكة مستفتح، فقلنا: من الملم في الليل المدلهم ؟ فقال:

يا أهل ذا المغنى وقيتم شرا
ولا لقيتم ما بقيتم ضرا
قد دفع الليل الذي اكفهرا
إلى ذراكم شعثاً مغبرا
أخا سفار طال واسبطرا
حتى انثنى محقوقفاً مصفرا
مثل هلال الأفق حين افترا
وقد عرا فناءكم معترا
وأمكم دون الأنام طرا
يبغي قِرًى منكم ومستقرا
فدونكم ضيفاً قنوعاً حرا
يرضى بما احلولى وما أمرا
وينثني عنكم ينث البرا

قال الحارث بن همام: فلما خلبنا بعذوبة نطقه، وعلمنا ما وراء برقه؛ ابتدرنا فتح الباب، وتلقيناه بالترحاب، وقلنا للغلام: هيا هيا، وهلم ما تهيا، فقال الضيف: والذي أحلني ذراكم، لا تلمظت بقراكم، أو تضمنوا لي أن لا تتخذوني كلا، ولا تجشموا لأجلي أكلا، فرب أكلة هاضت الآكل، وحرمته مآكل، وشر الأضياف من سام التكليف، وآذى المضيف، خصوصاً أذًى يعتلق بالأجسام، ويفضي إلى الأسقام، وما قيل في المثل الذي سار سائره: خير العشاء سوافره إلا ليعجل التعشي، ويجتنب أكل الليل الذي يعشي، اللهم إلا أن تقد نار الجوع، وتحول دون الهجوع.

قال: فكأنه اطلع على إرادتنا، فرمى عن قوس عقيدتنا، لا جرم أنا آنسناه بالتزام

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشرط، وأثنينا على خلقه السبط. ولما أحضر الغلام ما راج، وأذكى بيننا السراج، تأملته فإذا هو أبو زيد، فقلت لصحبي: ليهنأكم الضيف الوارد، بل المغنم البارد، فإن يكن أفل قمر الشعرى فقد طلع قمر الشعر، أو استسر بدر النثرة، فقد تبلج بدر النثر، فسرت حميا المسرة فيهم، وطارت السنة عن مآقيهم، ورفضوا الدعة التي كانوا نووها، وثابوا إلى نشر الفكاهة بعدما طووها، وأبو زيد مكب على إعمال يديه حتى إذا استرفع ما لديه. قلت له: أطرفنا بغريبة من غرائب أسمارك، أو عجيبة من عجائب أسفارك، فقال: لقد بلوت من العجائب ما لم يره الراؤون، ولا رواه الراوون، وإن من أعجبها ما عاينته الليلة قبيل انتيابكم ومصيري إلى بابكم، فاستخبرناه عن طرفة مرآه، في مسرح مسراه، فقال: إن مرامي الغربة لفظتني إلى هذه التربة، وأنا ذو مجاعة وبوسى، وجراب كفؤاد أمِ موسى، فنهضت حين سجا الدجى على ما بي من الوجى؛ لأرتاد مضيفاً، أو أقتاد رغيفاً، فساقني حادي السغب، والقضاء المكنى أبا العجب إلى أن وقفت على باب دار، فقلت على بدار:

حييتم يا أهل هذا المنزل
وعشتم في خفض عيش خضل
ما عندكم لابن سبيل مرمل
نضو سرًى خابط ليل أليل
جوي الحشى على الطوى مشتمل
ما ذاق مذ يومين طعم مأكل
ولا له في أرضكم من موئل
وقد دجا جنح الظلام المسبل
وهو من الحيرة في تململ
فهل بهذا الربع عذب المنهل
يقول لي: ألق عصاك وادخل
وابشر ببشر وقرًى معجل

قال: فبرز إلي جوذر عليه شوذر، وقال:

وحرمة الشيخ الذي سن القرى
وأسس المحجوج في أم القرى
ما عندنا لطارق إذا عرا
سوى الحديث والمناخ في الذرى
وكيف يقري من نفى عنه الكرى
طوًى برى أعظمه لما انبرى
فما ترى فيما ذكرت ما ترى

فقلت: ما أصنع بمنزل قفر، ومنزل حلف فقر؟! ولكن، يا فتى، ما اسمك؟ فقد فتنني فهمك؟ فقال: اسمي زيد، ومنشئي فيد، ووردت هذه المدرة أمس، مع أخوالي من بني عبس، فقلت له: زدني إيضاحاً؛ عشت ونعشت، فقال: أخبرتني أمي برة، وهي كاسمها برة، أنها نكحت عام الغارة بماوان رجلاً من سراة سروج وغسان، فلما آنس منها الإثقال، وكان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باقعةً على ما يقال، ظعن عنها سرا، وهلم جرا، فما يعرف أحي هو فيتوقع، أم أودع اللحد البلقع؟!

قال أبو زيد: فعلمت بصحة العلامات أنه ولدي، وصدفني عن التعرف إليه صفر يدي، ففصلت عنه بكبد مرضوضة، ودموع مفضوضة، فهل سمعتم يا أولي الألباب بأعجب من هذا العجاب؟ فقلنا: لا، ومن عنده علم الكتاب، فقال: أثبتوها في عجائب الاتفاق، وخلدوها بطون الأوراق، فما سير مثلها في الآفاق، فأحضرنا الدواة وأساودها، ورقشنا الحكاية على ما سردها، ثم استبطناه عن مرتآه في استضمام فتاه، فقال: إذا ثقل ردني؛ خف علي أن أكفل ابني، فقلنا: إن كان يكفيك نصاب من المال ألفناه لك في الحال، فقال: وكيف لا يقنعني نصاب، وهل يحتقر قدره إلا مصاب؟

قال الراوي: فالتزم منه كل منا قسطا، وكتب له به قطا، فشكر عند ذلك الصنع، واستنفد في الثناء الوسع حتى إننا استطلنا القول، واستقللنا الطول، ثم إنه نشر من وشي السمر ما أزرى بالحبر إلى أن أظل التنوير، وجشر الصبح المنير، فقضيناها ليلةً غابت شوائبها إلى أن شابت ذوائبها، وكمل سعودها إلى أن انفطر عودها، ولما ذر قرن الغزالة، طمر طمور الغزالة، وقال: انهض بنا لنقبض الصبات، ونستنض الإحالات، فقد استطارت صدوع كبدي من الحنين إلى ولدي، فوصلت جناحه حتى سنيت نجاحه، فحين أحرز العين في صرته، فرقت أسارير مسرته، وقال لي: جزيت خيراً عن خطا قدميك، والله خليفتي عليك.

فقلت: أريد أن أتبعك لأشاهد ولدك النجيب، وأناقثه لكي يجيب، فنظر إلي نظرة الخادع إلى المخدوع، وضحك حتى تغرغرت مقلتاه بالدموع، وأنشد:

يا من يظن السراب ماءً
لما رويت الذي رويت
ما خلت أن يستسر مكري
وأن يخيل الذي عنيت
والله ما برة بعرسي
ولا لي ابن به اكتنيت
وإنما لي فنون سحر
أبدعت فيها وما اقتديت
لم يحكها الأصمعي فيما
حكى ولا حاكها الكميت
تخذتها وصلةً إلى ما
تجنيه كفي متى اشتهيت
ولو تعافيتها الحالت
حالي ولم أحو ما حويت
فمهد العذر أو فسامح
إن كنت أجرمت أو جنيت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نلاحظ كيف حمل الشعر في المقامة الأحداث وكان مفصلاً مهمًّا.

وفي مقامة أخرى، نجد تلك الوظيفة واضحةً أيما وضوح، ففي (المقامة التبريزية):

أخبر الحارث بن همام قال: أزمعت التبريز من تبريز حين نبت بالذليل والعزيز، وخلت من المجير والمجيز، فبينا أنا في إعداد الأهبة، وارتياد الصحبة، ألفيت بها أبا زيد السروجي ملتفًّا بكساء، ومحتفًّا بنساء، فسألته عن خطبه، وإلى أين يسرب مع سربه؟ فأومأ إلى امرأة منهن باهرة السفور، ظاهرة النفور، وقال: تزوجت هذه لتؤنسني في الغربة، وترحض عني قشف العزبة، فلقيت منها عرق القربة، تمطلني بحقي، وتكلفني فوق طوقي، فأنا منها نضو وجى، وحلف شجو وشجى، وها نحن قد تساعينا إلى الحاكم؛ ليضرب على يد الظالم، فإن انتظم بيننا الوفاق وإلا فالطلاق والانطلاق، قال: فملت إلى أن أخبر لمن الغلب، وكيف يكون المنقلب، فجعلت شغلي دبر أذني، وصحبتهما وإن كنت لا أغني، فلما حضر القاضي وكان ممن يرى فضل الإمساك، ويضن بنفاثة السواك، جثا أبو زيد بين يديه، وقال: أيد الله القاضي وأحسن إليه، إن مطيتي هذه أبية القياد، كثيرة الشراد مع أني أطوع لها من بنانها، وأحنى عليها من جنانها، فقال لها القاضي: ويحك، أما علمت أن النشوز يغضب الرب، ويوجب الضرب؟ فقالت: إنه ممن يدور خلف الدار، ويأخذ الجار بالجار، فقال له القاضي: تبًّا لك؛ أتبذر في السباخ، وتستفرخ حيث لا إفراخ؟ اعزب عني، لا نعم عوفك، ولا أمن خوفك! فقال أبو زيد: إنها - ومرسل الرياح - لأكذب من سجاح! فقالت: بل هو - ومن طوق الحمامة وجنح النعامة - لأكذب من أبي ثمامة، حين مخرق باليمامة، فزفر أبو زيد زفير الشواظ، واستشاط استشاطة المغتاظ، وقال لها: ويلك يا دفار يا فجار، يا غصة البعل والجار، أتعمدين في الخلوة لتعذيبي، وتبدين في الحفلة تكذيبي؟ وقد علمت أني حين بنيت عليك، ورنوت إليك، ألفيتك أقبح من قردة، وأيبس من قدة، وأخشن من ليفة، وأنتن من جيفة، وأثقل من هيضة، وأقذر من حيضة، وأبرز من قشرة، وأبرد من قرة، وأحمق من رجلة، وأوسع من دجلة، فسترت عوارك، ولم أبد عارك، على أنه لو حبتك شيرين بجمالها، وزبيدة بمالها، وبلقيس بعرشها، وبوران بفرشها، والزباء بملكها، ورابعة بنسكها، وخندف بفخرها، والخنساء بشعرها في صخرها، لأنفت أن تكوني قعيدة رحلي، وطروقة فحلي. قال: فتذمرت المرأة وتنمرت، وحسرت عن ساعدها وشمرت، وقالت له: يا ألأم من مادر، وأشأم من قاشر، وأجبن من صافر، وأطيش من طامر، أترميني بشنارك، وتفري عرضي بشفارك، وأنت تعلم أنك أحقر من قلامة، وأعيب من بغلة أبي دلامة، وأفضح من حبقة في حلقة، وأحير من بقة في حقة، وهبك الحسن في وعظه ولفظه، والشعبي في علمه وحفظه، والخليل في عروضه ونحوه، وجريرا في غزله وهجوه، وقسًّا في فصاحته وخطابته، وعبد الحميد في بلاغته وكتابته، وأبا عمرو في قراءته وإعرابه، وابن قريب في روايته عن أعرابه؛ أتظنني أرضاك إماماً لمحرابي، وحساما لقرابي؟! لا والله، ولا بوابا لبابي، ولا عصا لجرابي؛ فقال لهما القاضي: أراكما شنًّا وطبقةً، وحدأةً وبندقةً، فاترك أيها الرجل اللدد، واسلك في سيرك الجدد، وأما أنت فكفي عن سبابه، وقري إذا أتى البيت من بابه، فقالت المرأة: والله، ما أسجن عنه لساني إلا إذا كساني، ولا أرفع له

شراعي دون إشباعي، فحلف أبو زيد بالمحرجات الثلاث، أنه لا يملك سوى أطماره الرثاث، فنظر القاضي في قصصهما نظر الألمعي، وأفكر فكرة اللوذعي؛ ثم أقبل عليهما بوجه قد قطبه، ومجن قد قلبه، وقال: ألم يكفكما التسافه في مجلس الحكم، والإقدام على هذا الجرم، حتى تراقيتما من فحش المقاذعة إلى خبث المخادعة؟ وايم الله، لقد أخطأت استكما الحفرة، ولم يصب سهمكما الثغرة، فإن أمير المؤمنين - أعز الله ببقائه الدين - نصبني لأقضي بين الخصماء، لا لأقضي دين الغرماء، وحق نعمته التي أحلتني هذا المحل، وملكتني العقد والحل، لئن لم توضحا لي جلية خطبكما، وخبيئة خبكما، لأنددن بكما في الأمصار، ولأجعلنكما عبرةً لأولي الأبصار.

فأطرق أبو زيد إطراق الشجاع، ثم قال له: سماع سماع:

أنا السروجي وهذي عرسي
وليس كفؤ البدر غير الشمس
وما تنافى أنسها وأنسي
ولا تناءى ديرها عن قسي
ولا عدت سقياي أرض غرسي
لكننا منذ ليال خمس
نصبح في ثوب الطوى ونمسي
لا نعرف المضغ ولا التحسي
حتى كأنا لخفوت النفس
أشباح موتى نشروا من رمس
فحين عز الصبر والتأسي
وشفنا الضر الأليم المس
قمنا لسعد الجد أو للنحس
هذا المقام لاجتلاب فلس
والفقر يلحي الحر حين يرسي
إلى التحلي في لباس اللبس
فهذه حالي وهذا درسي
فانظر إلى يومي وسل عن أمسي
وأمر بجبري إن تشا أو حبسي
ففي يديك صحتي ونكسي

فقال له القاضي: ليثب أنسك، ولتطب نفسك، فقد حق لك أن تغفر خطيتك، وتوفر عطيتك، فثارت الزوجة عند ذلك واستطالت، وأشارت إلى الحاضرين، وقالت:

يا أهل تبريز لكم حاكم
أوفى على الحكام تبريزا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مـا فيـه مـن عيـب سـوى أنـه
يـوم الـنـدى قسـمتـه ضيـزى
قـصـدتـه والـشـيـخ نـبـغـي جـنـى
عـود لـه مـا زال مـهـزوزا
فـسـرح الـشـيـخ وقـد نـال مـن
جـدواه تـخـصـيـصـاً وتـمـيـيـزا
وردنـي أخـيـب مـن شـائـم
بـرقـاً خـفـا فـي شـهـر تـمـوزا
كـأنـه لـم يـدر أنـي الـتـي
لـقـنـت ذا الـشـيـخ الأراجـيـزا
وأنـنـي إن شـئـت غـادرتـه
أضـحـوكـةً فـي أهـل تـبـريـزا

قال: فلما رأى القاضي اجتراء جنانهما، وانصلات لسانهما، علم أنه قد مني منهما بالداء العياء، والداهية الدهياء، وأنه متى منح أحد الزوجين، وصرف الآخر صفر اليدين كان كمن قضى الدين بالدين، أو صلى المغرب ركعتين، فطلسم وطرسم، واخرنطم وبرطم، وهمهم وغمغم، ثم التفت يمنةً وشامةً، وتململ كآبةً وندامةً، وأخذ يذم القضاء ومتاعبه، ويعد شوائبه ونوائبه، ويفند طالبه وخاطبه، ثم تنفس كما يتنفس الحريب، وانتحب حتى كاد يفضحه النحيب، وقال: إن هذا لشيء عجيب، أأرشق في موقف بسهمين؟ أألزم في قضية بمغرمين؟ أأطيق أن أرضي الخصمين؟ ومن أين ومن أين ؟ ثم عطف إلى حاجبه المنفذ لمآربه، وقال: ما هذا يوم حكم وقضاء، وفصل وإمضاء، هذا يوم الاعتمام، هذا يوم الاغترام، هذا يوم البحران، هذا يوم الخسران، هذا يوم عصيب، هذا يوم نصاب فيه ولا نصيب، فأرحني من هذين المهذارين، واقطع لسانهما بدينارين، ثم فرق الأصحاب، وأغلق الباب، وأشع أنه يوم مذموم، وأن القاضي فيه مهموم؛ لئلا يحضرني خصوم، قال: فأمّن الحاجب على دعائه، وتباكى لبكائه، ثم نقد أبا زيد وعرسه المثقالين، وقال: أشهد أنكما لأحيل الثقلين، لكن احترما مجالس الحكام، واجتنبا فيها فحش الكلام؛ فما كل قاض قاضي تبريز، ولا كل وقت تسمع الأراجيز، فقالا له: مثلك من حجب، وشكرك قد وجب، ونهضا وقد حظيا بدينارين، وأصليا قلب القاضي نارين.

ويبدو أن وظيفة الشعر في نقل الحدث في المقامة من أشد الوظائف أهميةً وحيويةً، فكيف لنا أن نتصور ما سبق من مقامات بدون القول الشعري؟ «بين المقامة والقصيدة وشائج وعلاقات، بل إن في المقامة شعراً قد يكون أبياتاً ومقطعات، أو قصائد يكون جزءاً من بنيتها»(٥).

ثانياً- إظهار التفوق البلاغي على الآخرين:

الحريري إمام اللغة، ملك ناصيتها، جاءت مقاماته درراً يزين بعضها بعضاً، فهي التي

علقت بالأفواه، واستقرت بالقلوب؛ وذلك لما جاء فيها من عظيم الثروة اللغوية، وما تحمله من سبك في صياغة الطرفة الفنية.

فقد جمع الشعر في مقامات الحريري من التأنق اللغوي والحذق البلاغي والذكاء الحاد والثقافة الغزيرة ما يدل على قصديته في إظهار نبوغه وتفوقه على الآخرين، « كان الحريري لغوياً، وكان همه الأول إظهار مقدرته اللغوية، وعرض أفانين معجبة، تعجز الأقران»(٦).

فهو يتنوع في عرض تفوقه البلاغي، نلمح هذا التنوع نفساً ممتداً في جميع المقامات، وهنا تظهر جلياً قصديته في عرض ذلك التفوق الذي لا يخلو من ذكاء في عرضه، فهو لا يترك شاردةً ولا واردةً إلا عرض فيها نوعاً من أنواع التفوق والإبهار البلاغي« فقد كان الحريري يعرض ما يدل على تفوقه وإجادته»(٧).

ويمكن حصر مظاهر هذا التفوق في ثلاثة مظاهر:

أولاً- تفوقه على الشعراء القدماء.

ثانياً- تفوقه على الهمذاني.

ثالثاً- تفوقه على أقرانه وأبناء عصره.

أولاً- تفوقه على الشعراء القدماء:

في (المقامة الحلوانية) التي تدور أحداثها في منتدى المتأدبين، يدخل أبو زيد، فهو ذو لحية كثة، وهيئة رثة، فسلم على الجلاس، وجلس في أخريات الناس، ثم أخذ يبدي ما في وطابه، ويعجب الحاضرين بفصل خطابه، فقال لمن يليه: ما الكتاب الذي تنظر فيه؟ فقال: ديوان أبي عبادة المشهود له بالإفادة، فقال: هل عثرت له فيما لمحته على بديع استملحته؟ قال: نعم، قوله:

كأنما يبسم عن لؤلؤ
منضد أو برد أو أقاح

فيجيب السروجي فيقول: يا للعجب، ولضيعة الأدب، لقد استسمنت ذا ورم، ونفخت في غير ضرم، أين أنت من البيت الندر، الجامع مشبهات الثغر، وأنشد:

نفسي الفداء لثغر راق مبسمه
وزانه شنب ناهيك من شنب
يفتر عن لؤلؤ رطب وعن برد
وعن أقاح وعن طلع وعن حبب

ولا يزال السروجي مزهواً بنفسه، مفتخراً بقوله حتى يبدره أحد الحاضرين فيقول له:أعرف بيتاً لم ينسج على منواله، ولا سمحت قريحة بمثاله، فإن آثرت اختلاب القلوب، فانظم على هذا الأسلوب.

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت
وردا وعضت على العناب بالبرد

فلم يكن إلا كلمح البصر أو هو أقرب، حتى أنشد فأغرب:

سألتها حين زارت نضو برقعها الـ
قاني وإيداع سمعي أطيب الخبر
فزحزحت شفقاً تمشي سنا قمرٍ
وساقطت لؤلؤاً من خاتم عطر

ولا يكتفي بذلك، بل لما آنس استئناسهم بكلامه، وانصبابهم إلى شعب إكرامه، أطرق كطرفة العين، ثم قال: ودونكم بيتين آخرين، وأنشد:

وأقبلت يوم جد البين في حلل
سود تعض بنان النادم الحصر
فلاح ليل على صبح أقلهما
غصن وضرست البلور بالدرر

فأبوزيد يرى أن الغلبة للمحدثين على القدماء، الذين يعيب عليهم تكرارهم للمعاني، ويقصرون عن الإتيان باستعارات مبتكرة، وأساجيع مستملحة، (أنسيتم يا جهابذة النقد، وموابذة الحل والعقد ما أبرزته طوارف القرائح، وبرز فيه الجذع على القارح من العبارات المهذبة والاستعارات المستعذبة والرسائل الموشحة، والأساجيع المستملحة؟ وهل للقدماء إذا أنعم النظر من حضر غير المعاني المطروقة الموارد، المعقولة الشوارد، المأثورة عنهم لتقادم الموالد، لا لتقدم الصادر على الوارد؟ وإني لأعرف الآن من إذا أنشا وشى، وإذا عبر حبر، وإن أسهب أذهب، وإذا أوجز أعجز).

يبدو من الموقف السابق رغبة الحريري في إظهار براعته وتفوقه، وليس في نقده للبحتري نقداً موجهاً مقصوداً، فإن البحتري كما يعلم الحريري نفسه شاعر لا يستهان به، وإنما جاء ذكره لسبب ما في نفسه، وهو إظهار براعته، وأنه يعيب على القدماء عدم تطورهم الفني واكتفاءهم بالمعاني المطروحة، وجاء ذلك كله على لسان أبي زيد، الأمر الذي يعلله الناقد (أحمد أمين) فيقول: «أبو زيد هنا يعبر عن وجهة نظر الحريري، فالحريري لا يرضى الاسترسال مع الطبع، ويؤيد المذهب الذي يهتم بالسجع والمحسنات، ويحشد الصور في أدبه»(٨).

تفوقه على الهمذاني:

أراد الحريري في هذا الجانب - فعلاً - إثبات تفوقه على الهمذاني، فهو وإن كان في مقدمته قد أشاد بالهمذاني ونسب إليه الفضل بتواضع في قوله: «الفضل للمتقدم» فإن هذا الاعتراف لم يحمل مصداقية حقه، فينبغي أن نعرف أن هذا «التواضع الذي افتتح به مقاماته واختتمها، لم يكن صادقاً فيه كل الصدق؛ فقد كان مؤمناً بعمله، وقد أجرى على

لسان أبي زيد شهادات مختلفةً، تؤكد تفوقه وإحسانه، فمن حين إلى حين نراه يتحدث عن روعة كلامه وبلاغته»[٩] وخير دليل على ما سبق، قوله في المقامة السابعة والأربعين:

إن يكن الإسكندري قبلي
فالطل قد يبدو أمام الوبل
فالفضل للوابل لا للطل

ونلمح التناقض في كلا التصريحين، والذي يكون مرجعه أن الهمذاني بالنسبة للحريري نموذج وعائق في وقت واحد؛ لأنه المعلم الأول، والمبدع الأول، والنموذج المتبع، ومن يسعى لتقليده يكون أمام تحد في تجاوزه، وكأنه مربوط بحبلين يشدانه إلى جهتين متناقضتين، الأولى: إلى تقليد النموذج والسير على خطواته والتمسك ببنياته، والثاني: التمرد عليه والخروج من عباءته بشكل فرادته وتميزه وخصوصيته»[١٠].

والحريري وإن قام -عموما- باحتذاء أثر المقامات الهمذانية، فإنه يتميز في تأليفها وإخراجها؛ «فهي مؤلفة، مؤطرة بمقدمة وخاتمة، وتتضمن كل مقامة فيها -إضافة إلى العنوان- رقماً يجعل لها ترتيباً مع بعضها البعض»[١١].

ويبدو أن هذا الترتيب قد يضاف إلى مظاهر تفوق الحريري على الهمذاني.

ثالثاً- إظهار التفوق على أقرانه وأبناء عصره:

اتخذ الحريري من أبي زيد وسيلة لعرض تلك البلاغة الرائعة، فهو واعظ فصيح، له آراؤه في النقد الأدبي، فقد مرت معنا قبل قليل في عرض تفوقه على القدماء، وأما مهارته في ذم الشيء ومدحه فقد جاء في (المقامة الدينارية) موقف معنوي، حيث قام أولاً بمدح الدينار وإظهار مميزاته، وبعد ذلك بذمه وإظهار مساوئه، وقد نظم ذلك كله في أبيات شعرية، ففي مدح الدينار قال:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أكرم به أصفر راقت صفرته
جواب آفاق ترامت سفرته
مأثورة سمعته وشهرته
قد أودعت سر الغنى أسرته
وقارنت نجح المساعي خطرته
وحببت إلى الأنام غرته
كأنما من القلوب نقرته
به يصول من حوته صرته
وإن تفانت أو توانت عترته
يا حبذا نضاره ونضرته
وحبذا مغناته ونصرته
كم آمر به استتبت إمرته
ومترف لولاه دامت حسرته
وجيش هم هزمته كرته

وبـدر تـم أنـزلـتـه بـدرتـه
ومستشيط تتلظى جمرته
أسـر نـجـواه فـلانـت شـرتـه
وكـم أسـيـر أسـلـمـتـه أسـرتـه
أنـقـذه حـتـى صـفـت مـسـرتـه
وحـق مـولـى أبـدعـتـه فـطـرتـه

وفي ذم الدينار قال:

تـبـاً لـه مـن خـادع مـمـاذق
أصـفـر ذي وجـهـين كـالـمـنـافـق
يـبـدو بـوصـفـيـن لـعـيـن الـرامـق
زيـنـة مـعـشـوق ولـون عـاشـق
وحـبـه عـنـد ذوي الـحـقـائـق
يدعو إلـى ارتـكـاب سخط الخالق
لـولاه لـم تـقـطـع يـمـيـن سـارق
ولا بـدت مـظـلـمـة مـن فـاسـق
ولا اشـمـأز بـاخـل مـن طـارق
ولا شـكـا الـمـمطول مـطـل العائق
ولا استعيذ من حسود راشق
وشـر مـا فـيـه مـن الـخـلائـق
أن ليس يغني عنك في المضايق
إلا إذا فـر فـرار الآبـق
واهـاً لـمـن يـقـذفـه مـن حـالـق
ومـن إذا نـاجـاه نـجـوى الـوامـق
قـال لـه قـول الـمـحـق الـصـادق
لا رأي فـي وصـلـك لـي فـفـارق

ولا تقف مقدرته اللغوية والتعبيرية عند الدينار فقط، بل قام بمثل هذه المهارة في (المقامة البكرية) في استعراض مساوئ ومحاسن كل من البكر والثيب، وإن جاءت في قالب نثري، فإنها امتداد لتلك المهارة التي أراد أن يستعرض فيها تفوقه على أبناء عصره، وكذلك الأمر في (المقامة الفراتية) في مدحه لكاتب الحساب وذم كاتب الإنشاء تارةً، وتارةً أخرى يذم كاتب الحساب ويمدح كاتب الإنشاء، وهكذا يراوح بين المدح والذم في تفوق قلما وجد مثله، وعناية نادرة من حيث التبحر في مهارة الإتيان بالموقف وضده، الأمر الذي يلفت الانتباه ويزيد من العجب، ولعل الحريري يعزز فكرته في أنه أراد أيضاً تعليم القراء والسامعين وتزويدهم بالثروة اللغوية، وتبصيرهم بتلك المهارات.

وبالنسبة لإجادته المحاورات شعريًّا، فقد ورد ذلك في أكثر من مقامة، نجد السروجي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وابنه يقفان موقف السجال الشعري في مواقف درامية متعددة، وليس ابنه فقط، بل تشاركه زوجته أحياناً في المحاورات، فقد وردت المحاورات في العديد من المقامات كـ (المقامة الكوفية)، و(المعرية)، و(الساوية)، و(القرضية)، و(الزبيدية)، و(الملطية)، و(النجرانية)، وغيرها، ونأخذ -على سبيل المثال- حواراً شعرياً بين السروجي والقاضي في (المقامة البكرية)، يقول فيه السروجي:

أقسم بالبيت العتيق ذي الحرم
والطائفين العاكفين في الحرم
إنك نعم من إليه يحتكم
وخير قاض في الأعاريب حكم
فاسلم ودم دوم النعام والنعم

فيجيبه القاضي من غير روية، ولا عقد نية، فيقول:

جزيت عن شكرك خيراً يا ابن عم
إذ لست أستوجب شكراً يلتزم
شر الأنام من إذا استقضي ظلم
ثم من استرعي فلم يرع الحرم
فذان والكلب سواء في القيم

وعلى صعيد الرسائل الشعرية نجد في (المقامة العمانية)، بعد أن تعسر مخاض زوجة رئيس الجزيرة وكبيرها، حتى خيف على الأم وطفلها، يقوم السروجي بدوره البطولي، فيبشر الرئيس بالفرج؛ لأنه عنده (تميمة) خاصة بالطلق، فأخذ يكتب على الزبد(١٢) بالمزعفر رسالته التي أرسلها إلى الجنين، التي يقول فيها:

أيها الجنين إني نصيح
لك والنصح من شروط الدين
أنت مستعصم بكن كنين
وقرار من السكون مكين
ما ترى فيه ما يروعك من إلـ
ـف مداج ولا عدو مبين
فمتى ما برزت منه تحولـ
ـت إلى منزل الأذى والهون
وتراءى لك الشقاء الذي تلـ
ـقى فتبكي له بدمع هتون
فاستدم عيشك الرغيد وحاذر
أن تبيع المحقوق بالمظنون
واحترس من مخادع لك يرقيـ
ـك ليلقيك في العذاب المهين

ولعمري لقد نصحت ولكن

كم نصيح مشبه بظنين

جاءت المقامات كلها تحمل جناساً وطباقاً وتوريةً والعديد من أفانين البلاغة تحملها الألفاظ التي صبغتها بالتوشية والزركشة. وكان المستوى اللفظي ذاته في المقاطع المنثورة، والمقاطع المنظومة[١٣] وبذلك تهيأ للحريري عرض مهارته البلاغية. «فخص اثنتي عشرة مقامة أرانا فيها ألعابه الفنية، وكأنها ألعاب بهلوانية»[١٤].

من لعبة لغوية أطلق عليها الحريري اسم (ما لا يستحيل بالانعكاس)[١٥]. صور الفخر بالمهارة البلاغية، كما جاء في (المقامة المغربية)، وهي مهارة لا يتم فيها تحويل المعنى إذا قرأت من الحرف الأخير إلى الحرف الأول أو العكس، وتكون قراءتها طرداً وعكساً، وتؤدي المعنى ذاته.

أس أرملاً إذا عرا

وارع إذا المرء أسا

أسند أخا نباهة

أبن إخاءً دنسا

أسل جناب غاشم

مشاغب إن جلسا

أسر إذا هب مراً

وارم به إذا رسا

فهذه اللعبة اللغوية مثيرة للعجب، فأبو زيد يستمد من حركة الشمس مضمون لعبته التي تقرأ من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين. ذلك هو اتجاه القراءة العربية التي هي، أسطورياً قراءة شمسية[١٦].

ولا تقتصر هذه اللعبة على المنظوم فقط، بل نجدها أيضاً في المنثور من مثل قول الحارث بن همام في المقامة ذاتها: «وكنا قد انتظمنا عدة أصابع الكف، وتألفنا ألفة أصحاب الكهف. فابتدر لعظم محنتي صاحب ميمنتي، وقال: لم أخا مل. وقال ميامنه: كبر رجاء أجر ربك، وقال الذي يليه: من يرب إذا بر ينم، وقال الآخر: سكت كل من نم لك تكس».

ما جاء في المقامة السابقة من لعب بلاغي يكفي الحريري في إظهار تفوقه وإجادته، إلا أنه نفسه لا يكتفي بذلك، فيطالعنا بما يريد إظهاره من تفوق وبيان مدى حنكته اللغوية والبلاغية. ففي (المقامة الرقطاء)[١٧] نجده يراعي أن تكون كلماتها متبادلةً ما بين الإعجام والإهمال[١٨]. فيتطابق عنوان المقامة مع ما أراده من بيان. فيأتي المنظوم فيها على هذا النحو:

سيد قلب سبوق مبر

فطن مغرب عزوف عيوف

مخلف متلف أغر فريد

نابه فاضل ذكي أنوف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مـفـلـق إن أبـــان طـب إذا نـا
ب هـيــاج وجــل خـطـب مـخـوف

وكاللعبة السابقة لا يخلو المنثور من نمط قول المنظوم فيقول رسالةً مطلعها: «أخلاق سيدنا تحب، وبعقوته يلب، وقربه تحف، ونأيه تلف، وخلته نسب،...».

كذلك يذهب إلى أعمق من ذلك، ففي (المقامة المراغية) لا يأتي بكلمة أحد حروفها منقوطة والأخرى مهملة، بل يأتي بكلمة منقوطة والأخرى غير منقوطة، وليس هذا التوسع إلا مظهراً من مظاهر تفوقه وإجادته: (الكرم – ثبت الله جيش سعودك – يزين واللؤم – غض الدهر جفن حسودك – يشين).

«ويظل طويلاً، ينثر حيناً وينظم حيناً، معبراً عن قدرته ومهارته في حشد هذا النوع من الكلمات، وكأنه طباع يصف حروفاً متلاصقةً، فتتألف له الألفاظ، وكأنها صناديق متجاورة»(١٩).

وما زالت رغبة الحريري في عرض تفوقه على أبناء عصره تحتل مساحةً شاسعةً من مقاماته الأدبية؛ وذلك من خلال عرض ذلك الكم الهائل من الأفانين والأعاجيب البلاغية، فهو يقول:

عـنـدي أعـاجـيـب أرويـهـا بـلا كـذب
عـن الـعـيـان فـكـنـوني أبـا الـعـجـب

فقد تميز الأدب في عصره بالإغراق بالصنعة والتكلف الشديد عن طريق استخدام المحسنات البديعية بصورة تبعث على الملل في أحايين كثيرة، وهو امتداد لما بعده من انحطاط لغوي صنع إلى المعجز والتعويض في الصناعتين(٢٠) «ولعل أهل القرن الرابع والخامس قد أولعوا في التملح والظرف اللغوي وما يجري مجراهما»(٢١) فانطلقت شرارة التصنع، ولشوقي ضيف رأي في هذه الأفانين والأعاجيب، فهو لا يراها من مذهب التصنيع والجودة، إنما هو مذهب التصنع، الذي «يعتمد على التلفيق، والتعقيد، وإحالة الزخرف القديم إلى أشكال هندسية جديدة، وقد تشبث أصحابه بزخرف الجناس، واستخرجوا منه كل ما يمكن من عبث وعقد على صور مختلفة»(٢٢).

ولا يقتصر الحريري في إثبات تفوقه على جانب الشعر، بل هو بالنثر أعم وأشمل، فله رسائل تقوم على حرف واحد كالرسالتين؛ الشينية والسينية(٢٣) ولكن حقًّا «إن الذي استوعب مهارته حقاً هو مقاماته»(٢٤). وإن كان دافع الرغبة في الشهرة والتفوق وإظهار المقدرة طاغياً في المقامات كلها من أولها إلى آخرها، فإن هذا النفس ظل ممتدا نثرا وشعرا.

«فالأديب الفذ من يلغز ويبهم، ويأتي بالصعب والجديد الذي لا يستطيعه إلا القليل النادر، والأدب الذي يستحوذ على الإعجاب ما التزم السجع وتكلف المحسنات، وهكذا اجتهد الحريري أن تأتي مقاماته محققة ما يعجب عصره، مشتملةً على الأفانين والألغاز التي تعجز أقرانه ومنافسيه»(٢٥).

ونصل مع الحريري لموضوع أدبي أخذ الصدارة في حياتهم الأدبية والاجتماعية

آنذاك، فقد شاعت في هذا العصر الألغاز[٢٦] والأحاجي وهو الإتيان بالعبارة يدل ظاهرها على غير المقصود بها، ويدل باطنها عليه، وهي من قبيل الملحان[٢٧] وتشارك المقمر والأحاجي أيضاً، ويرى ابن حجة «أنها المحاجاة والتعمية وهي أعم أسمائه» [٢٨]، يلغز الأدباء بكلمات، أو بأوصاف لأشياء يمتحنون بها ذكاء السامع ومدى حضور بديهته، فكلها ألفت للتحاجي والمطارحة وامتحان الألمعية في استخراج المعاني الخفية [٢٩].

وقد برع في هذا النوع من الأدب إضافة إلى الحريري شعراء عدة، وقد كانت استراحة للأدباء. والعوام يقفون عندها وينهلون من طرافتها، فأبو العلاء المعري يلغز بالإبرة فيقول[٣٠]:

سعت ذات سم في قميصي فغادرت
به أثراً والله شاف من السم
كست قيصراً ثوب الجمال وتبعاً
وكسرى وعادت وهي عارية الجسم

وقال محيي الدين ملغزاً في قمري[٣١]:

ما معمى ورأسه
في عداد المطير
كم له من مترجم
كم له من مسحر
كم خواف بدت له
لالتماع المبصر
كله معجم وإن
زال بعض اسمه قري

ولرغبة الحريري في تأكيد تفوقه وإظهار بلاغته اللغوية؛ ركب موجة الألغاز، حيث كان الناس في عصر الحريري ينظرون إلى تلك الألغاز والألعاب اللغوية نظرة إعجاب، الأمر الذي جعل الحريري يجعل نصب عينيه الفوز بهذا الإعجاب، وقد تم له ما أراد، فقد فتن القوم فيه وتلاقفت مقاماته الأيدي من الخاصة وخاصة الخاصة؛ إيماناً بما تحويه من درر وكنوز لغوية، وسروراً بما تحمله من فكاهة، ولا تعجب إذ عرفنا أن أهل العصر في ذلك الوقت يروق لهم هذا الصنف من الآداب.

وقد برع الحريري في مقاماته بإيراد الألغاز نثراً وشعراً، وفي تعليق للدكتور أحمد أمين على ذلك، قال فيه: «تضم المقامات كثيراً من الألغاز- نثراً وشعراً- وكانت الألغاز مما شاع في ذلك العصر، وقد تأتي هذه الألغاز في صورة وصف، وقد تأتي في صورة أسئلة تطلب جواباً»[٣٢].

ففي (المقامة المعرية)، يلغز أبو زيد السروجي وصفاً بالإبرة فيقول: «إنه كانت لي مملوكة رشيقة القد، أسيلة الخد، صبور على الكد...» ويتبعه الغلام إلغازاً في الميل فيقول: «وقد رهنته عن أرش ما أوهنته، مملوكاً لي متناسب الطرفين، منتسباً إلى القين، نقياً من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدرن والشين...» ويورد في (المقامة النصيبية) ألغازاً على هيئة كنى فيقول: «إني لإخال أبا عمرة[٣٣]، قد أضرم في أحشائهم الجمرة[٣٤]، فاستدع أبا جامع[٣٥]، فإنه بشرى كل جائع...».

وفي (المقامة الطيبية) يلغز بمئة مسألة فقهية، فيجليها ويفسرها.

أما الألغاز شعراً، فقد جاءت في (المقامة النجرانية) حيث يوجه أبو زيد عشرة أسئلة، يلغز فيها بمروحة الخيش، وحابول النخل، والقلم، والميل والدولاب والمزملة والظفر وطاقة الكبريت، وحلب الكرم، والطيار، نورد فيها على سبيل المثال:

أنشد ملغزاً في القلم:

ومأموم به عرف الإمام
كما باهت بصحبته الكرام
له إذ يرتوي طيشان صاد
ويسكن حين يعروه الأوام
ويذري حين يستسقى دموعاً
يرقن كما يروق الابتسام

وينشد ملغزاً في الظفر:

ومرهوب الشبا نام
وما يرعى ولا يشرب
يرى في العشر دون النحـ
ـر فاسمع وصفه واعجب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وينتقل من الألغاز وصفاً إلى الألغاز سؤالاً وجواباً، ففي (المقامة الفرضية)[٣٦]، يعرض على أبي زيد مسألةً فقهيةً تتعلق بالميراث:

أيها العالم الفقيه الذي فا
ق ذكاءً فما له من شبيه
أفتنا في قضية حاد عنها
كل قاض وحار كل فقيه
رجل مات عن أخ مسلم حـ
ـر تقي من أمه وأبيه
وله زوجة لها أيها الحبـ
ـر أخ خالص بلا تمويه
فحوت فرضها وحاز أخوها
ما تبقى بالإرث دون أخيه
فاشفنا بالجواب عما سألنا
فهو نص لا خلف يوجد فيه

فانبرى أبو زيد في تقديم الجواب في أبيات تحوي الوزن نفسه، والقافية ذاتها فيقول:

قل لمن يلغز المسائل إني
كاشف سرها الذي تخفيه
إن ذا الميت الذي قدم الشر
ع أخا عرسه على ابن أبيه
رجل زوج ابنه عن رضاه
بحماة له ولا غرو فيه
ثم مات ابنه وقد علقت منـ
ـه فجاءت بابن يسر ذويه
فهو ابن ابنه بغير مراء
وأخو عرسه بلا تمويه
وابن الابن الصريح أدنى إلى الجـ
ـد وأولى بإرثه من أخيه
فلذا حين مات أوجب للزو
جة ثمن التراث تستوفيه
وحوى ابن ابنه الذي هو في الأصـ
ـل أخوها من أمها باقيه
وتخلى الأخ الشقيق من الإر
ث وقلنا يكفيك أن تبكيه
هاك مني الفتيا التي يحتذيها
كل قاض يقضي وكل فقيه

وفي (المقامة الملطية) ينظم الحريري عشرين أحجيةً، يقول على لسان السروجي: «وضع الأحجية؛ لامتحان الألمعية...» وتدلل الأحاجي الشعرية على مقدرة الحريري فيقول:

يا من سما بذكاء
في الفضل واري الزناد
ماذا يماثل قولي
جوع أمد بزاد

وفي أحجية أخرى ينشد:

يا من نتائج فكره
مثل النقود الجائزه
ما مثل قولك للذي
حاجيت صادف جائزه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتتوالى الأحاجي في تلك المقامة، «لقد كانت عند الحريري في مقاماته التي أغرم الناس بها إغراما كبيرا، وأقبلوا على دراستها، والتلذذ فيها والتسلي بها»[٣٧].

ويستمر الحريري في الإحكام بالألغاز كمهارة عقلية في قالب أدبي، ويبدو التكلف أكثر والاهتمام بها أعمق في (المقامة الشتوية)، والتي سميت أيضا لكثرة ما فيها من ألغاز بـ (المقامة اللغزية)، فقد جاءت في أكثر من ستين بيتا متخصصة بالألغاز المكدة للعقل؛ لما تحمله من معنى لا يدل عليها تماما، مثل قوله:

وكاتبين وما خطت أناملهم
حرفاً ولا قرأوا ما خط في الكتب

يقصد بالكاتبين: «الخرازون يقال: كتب السقاء والمزادة إذا خرزهما، وكتب البغلة أو الناقة إذا جمع بين شفريها».

وقوله أيضا:

وعصبة لم تر البيت العتيق وقد
حجت جثيا بلا شك على الركب

ومعنى: (حجت جثياً) أي: غلبت بالحجة مجادلين جاثين على الركب، وجثي جمع جاث، وقوله أيضاً:

ومدلجين سروا من أرض كاظمة
فأصبحوا حين لاح الصبح في حلب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقصد بقوله: (في حلب)، أي: أصبحوا يحلبون اللبن.

ومن الملاحظ أن السروجي لا يكتفي بعرض الألغاز على القوم الذين يعجزون عن الإتيان بحلها، بل يقوم بعد ذلك باستعراض فخره بأنه الوحيد القادر على حلها، وأنه قلما يوجد من يضاهيه في علمه وثقافته، في خطوة نحسبها تأكيداً لما يريده من إثبات بلاغته وتفوقه.

وقد يعود ذلك أيضاً إلى أن الحريري كان قريباً من دوائر العلوم والثقافة؛ بحكم اطلاعه الواسع، بالإضافة إلى ما يحمله من موهبة فكرية ولغوية، صقلها بالدربة والتعليم، إضافةً إلى ميله للفخر بنفسه؛ مما جعله يوظف ذلك كله على لسان بطله أبي زيد السروجي، الذي لا يترك صغيرةً ولا كبيرةً، تدل على فضل بلاغته إلا وأوردها، فأخذ في لعبة الألغاز والأحاجي ميداناً لإظهار تفوقه البلاغي.

ثالثاً- الخداع والتضليل:

تحضر الحيلة في مقامات الحريري بأشكال وصور متعددة، وقد حمل الشعر جانباً كبيراً منها، ولعل الحريري في استخدامه لتقنية الخداع والتضليل، كان «أبدع وصفا وأغزر حيلا»[٣٨].

وجاءت حيل السروجي بمقامات الحريري شعراً ونثراً بخطوط درامية، مكتنزة بالصوت والصورة، تتنوع الحيل في شعر المقامات بتنوع مضامينها، فيسميها الحريري في نماذج بشرية مهمشة، يجمعها إطار من الوصف المقصود، يحاكي فيه واقع المكدين عند تحايلهم للفوز بالعطاء، لقد اتخذ الحريري من المكديين غطاءً لوصف ما في نفسه من رؤية تجاه المجتمع الظالم الذي لا حظ فيه للفقير، فهو أساساً كان ميسور الحال، ولكن المجتمع من حوله كان يعاني بؤساً وشقاءً، وقد أجاد الحريري إلى حد كبير في محاكاة المكديين في تنكرهم وخداعهم، ونحاول هنا رصد أنماط الحيل التي انتهجها السروجي:

أ – التحايل بالعاهات:

١- العرج – القزل

وقد ذكر الجاحظ في كتابه (البرصان والعرجان والعميان والحولان) من يقوم بهذه المهنة فقال: «فأما الذي يجعل أولاد المكديين عمياناً وعرجاناً وعمشاً وحدباً فهو (المشعب) فلا أدري أيهم أعظم كفراً وأقسى قلباً، الآباء أو الأمهات الذين يسلمون أولادهم إلى المشعب حتى يعمي أبصارهم، ويعرج أرجلهم، ويزمنهم ويشوه بهم، أو المشعب نفسه الذي ترك كل صناعة في الأرض وتعلم هذه الصناعة، فجعلها مكسبه الذي لا يفارقها»[٣٩].

ففي (المقامة الدينارية)، يتخذ أبو زيد من العرج شركاً؛ لينال العطاء، ويرفع عنه الحرج، فيقول:

تعارجت لا رغبةً في العرج
ولكن لأقرع باب الفرج
وألقي حبلي على غاربي
وأسلك مسلك من قد مرج
فإن لامني القوم قلت اعذروا
فليس على أعرج من حرج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢- التعامي:

فهذا أبو زيد في (المقامة البرقعيدية) يتحايل مع زوجته على جموع المصلين بأنه أعمى، وبعد أن يكشفه الحارث ويتعجب من أمره، يجيبه السروجي قائلاً:

ولما تعامى الدهر وهو أبو الورى
عن الرشد في أنحائه ومقاصده
تعاميت حتى قيل إني أخو عمًى
ولا غرو أن يحذو الفتى حذو والده

٣- التفالج:

ففي (المقامة التفليسية) يشتكي السروجي هم الدهر الذي ضره، وأصابه بداء التفالج، وبعد أن استمال القوم بعجيب قوله ومنطقه، وخلبوا بحسن أدائه؛ أعمل كل منهم يده في

جيبه، وأجزلوا له العطاء؛ إعجاباً به وشفقةً في آن واحد.

وبعد أن استجلى الحارث أمره، واقتفى أثره، علم أنه السروجي الذي ابتدره بالقول:

ظهرت برث لكيما يقال
فقير يزجي الزمان المزجى
وأظهرت للناس أن قد فلجت
فكم نال قلبي به ما ترجى
ولولا الرثاثة لم يرث لي
ولولا التفالج لم ألق فلجا

ب- التحايل بالوعظ بالمعروف والنهي عن المنكر:

يأخذ الوعظ في المقامات أكثر من صورة، فمنه ما كان خالصاً لله تعالى، ومنه ما كان غطاءً للكسب والتحايل، فقد اختل ميزانه في ذلك العصر، ونحسبه مختلاً إلى يومنا هذا، فمن الناس من يلبس لباس الدين، والدين منه براء، وفي ذلك يقول أحمد الحسين: «كان من الممكن أن يستمر هذا الدور المشرف للواعظ، لو لم تندس بصفوف الوعاظ جماعات ساسانية مما حرفوا الوعظ في غايته، متخذين منه شبكة للصيد والقنص»(٤٠).

ففي (المقامة الساوية) بعد أن يقف السروجي بالقبور، يعظ الناس ويصور لهم مآلهم ومصيرهم، وبعد أن يتمكن الوعظ من نفوس الناس؛ يسألهم المال، «فيترعون له كمه» فينقلب مسروراً إلا أن الحارث يقف منه موقفاً، فيقول له:

إلى كم يا أبا زيد
أفانينك في الكيد
لينحاش لك الصيد
ولا تعبا بمن ذم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيجيبه السروجي:

تبصر ودع اللوم
وقل لي هل ترى اليوم
فتى لا يقمر القوم
متى ما دست تم

وفي (المقامة التنيسية) يشارك ابن السروجي والده في الاحتيال بالوعظ، فبعد أن يجمع والده الناس حوله في المسجد، ويعظهم مواعظ مبكية، ينهض صبي قد شدن، وأعرى البدن، فيقول: «أعينوني رزقتم العون» ذو جسم بادن، فأخذ الشيخ الواعظ الذي هو بالأصل «السروجي» ليعطف عليه القلوب، ويسني المطلوب» فيمتلئ الكيس... وينصرف السروجي وفتاه، ويلتفت إلى الحارث فيقول له: هل لك في كأس معتقة تحتسيها؟ فيجيب الحارث فيقول: ويحك! أتأمرون الناس بالبر، وتنسون أنفسكم!

فيجيبه السروجي ولسان حاله بقوله:

يا ليت شعري أدهري
أحاط علماً بقدري
وهل درى كنه غوري
في الخدع أم ليس يدري
كم قد قمرت بنيه
بحيلتي وبمكري
وكم برزت بعرف
عليهم وبنكر
أصطاد قوماً بوعظ
وآخرين بشعر
وأستفز بخل
عقلاً وعقلاً بخمر
وتارةً أنا صخر
وتارةً أخت صخر
ولو سلكت سبيلاً
مألوفةً طول عمري
لخاب قدحي وقدحي
ودام عسري وخسري
فقل لمن لام هذا
عذري فدونك عذري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ج – التحايل بمواقف درامية:

في (المقامة البغدادية) يتنكر السروجي بزي امرأة عجوز، تسوق أمامها صبيةً صغاراً ضعافاً، وقد قلب لهم الدهر ظهر المجن، وتحكي بألم وأسىً ما أصابها فتقول:

أشكو إلى الله اشتكاء المريض
ريب الزمان المتعدي البغيض
يا قوم إني من أناس غنوا
دهراً وجفن الدهر عنهم غضيض
فخارهم ليس له دافع
وصيتهم بين الورى مستفيض
كانوا إذا ما نجعة أعوزت
في السنة الشهباء روضاً أريض
تشب للسارين نيرانهم
ويطعمون الضيف لحماً غريض
ما بات جار لهم ساغباً
ولا لروع قال حال الجريض

فغيضت منهم صروف الردى
بحار جود لم نخلها تغيض
وأودعت منهم بطون الثرى
أسد التحامي وأساة المريض؟
فمحملي بعد المطايا المطا
وموطني بعد اليفاع الحضيض
وأفرخي ما تأتلي تشتكي
بؤساً له في كل يوم وميض

فيتألم القوم لمقالها، ويجزعون لحالها؛ فيعطونها المال.

وفي (المقامة الزبيدية) يحتال السروجي مع ابنه فيدعي أن معه غلاماً للبيع، فيقول:

من يشتري مني غلاماً صنعا
في خلقه وخلقه قد برعا

فيعجب به أحدهم ويرغب فيه، ولكن ابن السروجي يكمل الحيلة، فيقول للمشتري أبياتاً:

يا من تلهب غيظه إذ لم أبح
باسمي له ما هكذا من ينصف
إن كان لا يرضيك إلا كشفه
فأصخ له أنا يوسف أنا يوسف
ولقد كشفت لك الغطاء فإن تكن
فطناً عرفت وما إخالك تعرف

وبعد أن يشتريه الرجل، يرفض الغلام ابن السروجي البيعة؛ متعللاً بأنه حر، والحر لا يباع.

وفي (المقامة الكرجية) يرتعد السروجي من البرد، حتى تصطك أسنانه طمعاً في الحصول على بردة تقيه شدة البرودة فيقول:

لله من ألبسني فروةً
أضحت من الرعدة لي جنه
ألبسنيها واقياً مهجتي
وقي شر الإنس والجنه
سيكتسي اليوم ثنائي وفي
غد سيكسى سندس الجنه

وهكذا تمتلئ المقامات بالحيل السروجية، «التي لم تكن لتنكشف على كل حال، إلا

بعد فوات الوقت والظفر بما يريد»[41] ولعل الحيل في شعر المقامات يوجد ما يعادلها ويضاهيها في شعر المكديين، وخير مثال على ذلك ما نظمه أبو دلف في ساسانيته (معلقة الشحاذين)[42]، ونقف عند هذا الحد من الحيل في شعر المقامات، وإن كانت الحيل في المقامات وغيرها فناً قائماً بذاته، يريد من يفتق معنى منها، ويستجلي جمالياتها من حيث الصوت والحركة واللون.

ولا يحمل شعر المقامات حيل السروجي وحده، بل حمل لنا أيضاً حيل غلامه وزوجته، وهكذا دواليك، نرى أن في وظائف شعر المقامات الواضحة جلاء وعرض صور الخداع والتضليل.

رابعاً- التبرير والتمهيد للانصراف:

كذلك من الوظائف التي أخذ الشعر على عاتقه القيام بها في المقامات هي وظيفة التمهيد للانصراف والتبرير في الوقت نفسه[43]، فجاء الشعر ممهداً للانصراف في كثير من المقامات، حيث اتكأ على معطيات التبرير، ففي (المقامة المراغية)، يقول السروجي:

لجوب البلاد مع المتربه
أحب إلي من المرتبه
لأن الولاة لهم نبوة
ومعتبة يا لها معتبه
وما فيهم من يرب الصنيع
ولا من يشيد ما رتبه
فلا يخدعنك لموع السراب
ولا تأت أمراً إذا ما اشتبه
فكم حالم سره حلمه
وأدركه الروع لما انتبه

فهو بتلك المقطوعة ينهي مقامته، معللاً ترحاله وتنقله، ورغبته في البعد عن الولاة الظالمين، فهو يفضل بالارتحال المتعب المضني على ملازمة الولاة.

وفي «المقامة المعرية» يعلل سبب فقره وعوزه، باعتداء الدهر وعدوانه، فيقول:

وإنما الدهر المسيء المعتدي
مال بنا حتى غدونا نجتدي
كل ندي الراحة عذب المورد
وكل جعد الكف مغلول اليد
بكل فن وبكل مقصد
بالجد إن أجدى وإلا بالدد
لنجلب الرشح إلى الحظ الصدي
وننفد العمر بعيش أنكد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والـمـوت مـن بـعـد لـنـا بـالـمـرصـد
إن لـم يـفـاج الـيـوم فـاجـى فـي غـد

وفي المقامات الملطية، والنجرانية، والشتوية، والملكية، يكون آخر ما يقوله من شعر يحاكي منزلة سروج في نفسه، فهو يمهد بالانصراف الذي يبرره ببعده عن وطنه؛ بسبب غزو الصليبيين له، فيقول:

(المقامة الملطية):

كـــل شـــعـــب لـــي شـــعـــب
وبـــــه ربـــــعـــــي رحـــــب
غـــيـــر أنــــــي بـــســــروج
مـــســـتـــهـــام الـــقـــلـــب صـــب
هـــي أرضـــــي الـــبـــكـــر والـجـــ
ــــــو الــــــذي فـــيـــه الـــمـــهـــب
وإلـــــى روضـــتـــهـــا الـــغـــنـــا
ء دون الـــــروض أصـــــبـــــو
مـــا حـــلا لـــي بـــعـــدهـــا حـلـــ
ــــو ولا اعـــــذوذب عـــذب

(المقامة النجرانية):

ســـروج مـــطـــلـــع شـــمـــســـي
وربـــعـــهـــا لـــهـــوي وأنـــســـي
لـــكـــن حـــرمـــت نـــعـــيـــمـــي
بـــهـــا ولـــــذة نـــفـــســـي
واعـــتـــضـــت عـــنـــهـــا اغـــتـــرابـــاً
أمـــر يـــومـــي وأمـــســـي
مـــا لـــي مـــقـــر بـــأرضـــ
ولا قـــــرار لـــعـــنـــســـي
يـــومـــاً بـــنـــجـــد ويـــومـــاً
بـــالـــشـــأم أضـــحـــي وأمـــســـي
أزجـــي الـــزمـــان بـــقـــوت
مـــنـــغـــص مـــســـتـــخـــس؟
ولا أبـــيـــت وعـــنـــدي
فـــلـــس ومـــن لـــي بـــفـــلـــس
ومـــن يـــعـــش مـــثـــل عـــيـــشـــي
بـــاع الـــحـــيـــاة بـــبـــخـــس

(المقامة الشتوية):

سروج يا ناق فسيري وخدي
وأدلجي وأوبي وأسئدي
حتى تطا خفاك مرعاها الندي
فتنعمي حينئذ وتسعدي
وتأمني أن تتهمي وتنجدي
إيه فدتك النوق جدي واجهدي
وافري أديم فدفد ففدفد
واقتنعي بالنشح عند المورد
ولا تحطي دون ذاك المقصد
فقد حلفت حلفة المجتهد
بحرمة البيت الرفيع العمد
إنك إن أحللتني في بلدي
حللت مني بمحل الولد

(المقامة المكية):

سروج داري ولكن
كيف السبيل إليها
وقد أناخ الأعادي
بها وأخنوا عليها
فوالتي سرت أبغي
حط الذنوب لديها
ما راق طرفي شيء
مذ غبت عن طرفيها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونرى أيضاً أن الشعر الذي يمهد به للانصراف علاوةً على حمله للتبرير، فإنه يحمل جانباً من الحكمة فيقول في (المقامة الفرضية):

لا تزر من تحب في كل شهر
غير يوم ولا تزده عليه
فاجتلاء الهلال في الشهر يوم
ثم لا تنظر العيون إليه

وفي (المقامة الرازية):

عليك بالصدق ولو أنه
أحرقك الصدق بنار الوعيد
وابغ رضا الله فأغبى الورى
من أسخط المولى وأرضى العبيد

وهكذا نجد أن الشعر في نهاية المقامة غالباً ما يجيء للتمهيد للانصراف، وللتبرير لما قد يكون قد قام به في المقامة من أحداث ومواقف. ذلك أن الأديب متى استطاع أن يبرر للمتلقين سلوك شخصياته تبريرا فنيًّا مقنعا؛ كان ذلك آية صدقه وبرهان صحته»(٤٤).

الحواشي:

(١) إحسان عباس، فن الشعر، ط٤ (عمَّان: دار الشروق للتوزيع والنشر، ١٩٨٧م)، ص٥٠.

(٢) شارل بلا، تاريخ اللغة والآداب العربية، د.ط، تعريب رفيق بن وناس وآخرون (بيروت: دار الغرب الإسلامي)، ص٨٧.

(٣) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء/ د.ط، تحقيق محمود محمد شاكر(جدة: دار المدني، ١٩٨٠م)، السفر الأول، ص٢٤.

(٤) دريد يحيى الخواجة، وظيفة الشعر، مقال/ مجلة الموقف الأدبي، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، العدد ٣٣٨ حزيران).

(٥) قصي عدنان الحسيني، فن المقامات بالأندلس، د.ط (عمَّان: دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٩٩م)، ص٩١.

(٦) أحمد أمين، فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، ط١ (القاهرة: كلية الألسن بجامعة عين شمس ، ١٩٩١م)، ص٢٨٧.

(٧) شوقي ضيف، فن المقامة، ط٥ (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص ٥٧.

(٨) فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، ص١٥٠.

(٩) فن المقامة، ص٥٣.

(١٠) إسماعيل يوسف، المقامات مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز، د.ط (دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب، ٢٠٠٨م)، ص١١٢.

(١١) عبد الفتاح كليطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي (الدار البيضاء: دار توبقال)، ص١٩٣.

(١٢) الزبد: حجر معروف، شديد البياض دقيق الثقب جداً. ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٢م)، ٣٠٧/٤.

(١٣) المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ص١٦٦.

(١٤) فن المقامة، ص٥٦.

(١٥) هذه تسمية الحريري لهذا النوع، ويسميه غيره المقلوب والمستوي، وهو ما يقرأ طرداً وعكساً على وجه واحد، وقد ورد منه في القرآن الكريم: (كل في فلك) و(ربك فكبر) ينظر: مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب اللغة العربية، ط١ (بيروت: دار الكتاب العربي،١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م)، ٢٦١/٢.

(١٦) السرد والأنساق الثقافية، ص١٨٩.

(١٧) الرقطاء: رقط تدل على اختلاط لون بلون، فالرقطة: سواد يشوبه نقط بيضاء. ينظر: معجم مقاييس اللغة، مادة (ر ق ط)، وشرح مقامات الحريري (المقامة الرقطاء)، ٢٦١/٤.

(١٨) أعجم الكتاب وعجمه بمعنى نقّطه، ويقال: كتاب معجم إذا أعجمه كاتبه بالنقط. ينظر: لسان العرب ، مادة (ع ج م). والإهمال: ترك التنقيط ، وأهملت الشيء: تركته. ينظر: معجم مقاييس اللغة ، مادة (ه م ل).

(١٩) فن المقامة، ص٥٨.

(٢٠) النثر والشعر.

(٢١) تاريخ آداب اللغة العربية، ٢٣٤/٢.

(٢٢) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، ط٨ (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص٢٩٤.
(٢٣) الرسالتان: السينية والشينية، مطبعة البابي الحلبي.
(٢٤) الفن ومذاهبه، ص٢٩٧.
(٢٥) فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، ص١٩٧.
(٢٦) اللغز: ميلك بالشيء عن وجهه، والألغاز طرق تلتوي وتشكل على سالكها، والواحد لغز. ويُقَال : لَغَزَ وألغز فلان في كلامه. ينظر: معجم مقاييس اللغة، مادة (ل غ ز).
(٢٧) ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، د.ط، شرح عصام شعيتو (بيروت: دار الكمال، ٢٠٠٤م)، ٣٤٢/٢.
(٢٨) تاريخ آداب اللغة العربية، ٢٦٦/٢.
(٢٩) فن المقامة، ص٦٢.
(٣٠) خزانة الأدب وغاية الأرب، ٣٤٢/٢.
(٣١) المصدر نفسه، ٤٣/٢.
(٣٢) فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، ص ١٥٥.
(٣٣) أبا عمرة: كنية الجوع.
(٣٤) كناية عن شدة الجوع.
(٣٥) الخوان.
(٣٦) يقول الرافعي: "ورد عن العرب الإلغاز بطريقة السؤال والجواب على النحو الذي ذهب إليه المتأخرون، مثل ما ذكره على بن ظافر، في كتابه (بدائع البدائه) وهو أن عبيد بن الأبرص لقي امرأ القيس، فقال له: كيف معرفتك بالأوابد؟ قال: ألق ما أحببت، فقال عبيد:

ما حبة ميتة أحيت بميتتها
درداء ما أنبتت سناً وأضراساً؟

فأجابه:

تلك الشعيرة تسقى في سنابلها
فأخرجت بعد طول المكث أكداسا

ينظر: تاريخ آداب اللغة العربية، ٢٦٧/٢.
(٣٧) مأمون بن محي الدين الجنان، الحريري صاحب المقامات ، د.ط (بيروت: دار الكتب العلمية)، ص ب.
(٣٨) صلاح الدين المنجد، الظرفاء والشحاذون في بغداد وباريس، ط٥ (بيروت: دار الكتاب الجديد، ١٩٩٣م)، ص١٠٧.
(٣٩) عمرو بن بحر الجاحظ، البرصان والعرجان والعميان والحولان، تحقيق عبد السلام محمد هارون (بغداد: دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢م)، ص٣٨١.
(٤٠) أحمد الحسين، أدب الكدية في العصر العباسي، ط٢ (دمشق: دار الحصاد، ١٩٩٥م)، ص١٥٤.
(٤١) إبراهيم جمعة، أبو زيد السروجي الأديب المحتال بالثوبين والعكاز والجراب (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٤٩م)، ص١٠.
(٤٢) الظرفاء والشحاذون، ص١٠٦.
(٤٣) إبلاع عبد الجليل، شعرية النص: مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري (الدار البيضاء: شركة المدارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م)، ص٨٠.
(٤٤) علي عبد الحميد، النموذج الإنساني في أدب المقامة (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٤م)، ص٨٧.

الإبيجراما الشعرية العربية
(محاولة للبحث عن تقنيات النص)

أ.د.أحمد درويش - مصر

يعد فن (الإبيجراما) واحداً من أطول الأجناس الأدبية عمراً؛ لأن جذوره التاريخية تمتد إلى قرون ما قبل ميلاد المسيح، ويتردد في أدبيات الحديث عنه اسم شاعر إغريقي هو (سيمونيد / ٥٥٨ ـ ٤٦٩ ق.م) يأخذ مكانه مع بعض شعراء عصره في ريادة هذا الفن الشعري القصير، اللاذع، الساخر، والذي طوره من بعده شعراء مدرسة الإسكندرية، وترددت أصداؤه في الأدبين الإغريقي واللاتيني، تأتي القطع المتناثرة منه على يد كبار الشعراء هنا وهناك، حتى أقدم الشاعر (ملياجر / في القرن الأول قبل الميلاد ١١٠ ـ ٤٠ ق.م.) على إصدار ديوان كامل منه، ظلت مقتبسات منه تتناقلها كتب المختارات الأدبية على مر العصور، وإذا كانت (الإبيجراما) قد نشأت في بدايتها لكي تتضمن شواهد من العبارات الشعرية الموجزة، تنقش على شواهد القبور، فإن لأدبنا العربي أن يتحدث عن شيوع هذا اللون منذ ما يربو على ألفية وبضعة قرون، وليس بيت الشعر الذي أوصى المعري بأن ينقش على قبره:

هذا جناه أبي عليَّ   وما جنيت على أحد

إلا نموذجاً له نظائر كثيرة، لمن أراد التحري والاستقصاء، والبحث عن هذه الأنقوشات.

وإذا كانت (الإبيجراما) في بعض مراحل تطورها قد جنحت إلى الهجاء اللاذع، أو السخرية المرة، عبر الحجم المكثف الذي يسهل حفظه وتداوله، فليست هجائيات بشار بن برد، وحماد عجرد المقذعة، ولا صور ابن الرومي الكاريكاتيرية الساخرة، بعيدة عن هذا المجال. وإذا كانت الحكمة والأقوال المأثورة شعراً بعض ما يدخل في إطارها؛ فلنا مجال في كثير من نفحات شعراء الصوفية، والحب الإلهي، والحكمة، والموعظة، ومنهم أبو العتاهية الذي كان يتعمد أن يرسل دفعات شعره مقطوعات قصيرة، تكون سهلة الشيوع على الألسنة.

ولم تختلف الآداب العالمية الكبرى في عصور نهضتها عن ذلك السنن، فشارك كبار شعرائها في ديوان (الإبيجراما) الكبير بمقطوعات، ظلت من أشهر ما نقل عنهم مثل هذا المقطع الصغير للشاعر الفرنسي الكبير (فولتير / ١٦٩٤ ـ ١٧٧٨م):

L'autre Jour au Fond d'un Vallon
Un Serpent Piqua Jean Frerron
que Pensy-vous qu'il arriva ?
Ce Fut que Serpent que Crervu

ذات يوم مضى
في واد صغير

لدغ ثعبانٌ جون فريرون
ماذا تظن أنه قد حدث؟
لقد وقع الثعبان يتلوى من الألم

وهـي (إبيجرامـا) ساخرة ودالة، وقـد تردد صداها عنـد أحد شعـراء (الإبيجراما) العربية المعاصرين، المجيدين، وهو الشاعر أحمد مطر في قوله:

كلب والينا المعظم
عضني اليوم ومات
فدعاني حارس الأمن لأعدم
بعدما أثبت تقرير الوفاة
أن كلب السيد الوالي تسَمَّمْ

ولم يخل ديوان الشعر العربي الكبير في العصر الحديث من إبداعات متفرقة، تنتمي إلى هذا الجنس، واهتم به شعراء كبار من أمثال خليل مطران، الذي تناثرت في دواوينه نماذج كثيرة منه بين مترجم ومؤلف، ومن ترجماته البديعة منه قوله:

قـالـوا لـنـابـلـيـون ذات عـشـيـة
إذ كـان يـرقـب في الـسـمـاء الأنجـمـا
هـل بـعـد فـتـح الأرض مـن مـتـطـلـع؟
فـأجـاب: أنـظـر كـيـف تفـتـتـح الـسـمـا

وقد جمعـت الطبعة الأخيرة للأعمال الشعرية الكاملة لمطـران، التي أصدرتها مؤسسة البابطـين عـام ٢٠٠٩م، تحت إشرافي وتحقيقـي، جمعت مقطوعاته القصـيرة متجاورة، فكادت تشكل وحدها مجلدا كاملا، مازال يغري بالتأمل والدرس.

وتناثرت كذلك عشرات المقطوعات القصيرة في دواوين العقاد الأحد عشر؛ مما يجعلها أيضا غير بعيدة عن مجال الدرس النقدي لهذا الجنس.

ولا شـك أن طبيعـة العصر الذي نمر بـه، وشيوع أنماط من التقنيـات الفنية فيه؛ تقف عامـلا مشجعا لكثير من الشعراء على الإبداع في قوالـب هذا الجنس الشعري. و إذا كان طه حسين قد لاحظ في الربع الثاني من القرن العشرين وهو يقدم لتجربته في (الإبيجراما النثرية) في كتابه (جنة الشوك) أن مجتمعه دخل (عصر السرعة) التي تناسبها أمثال هذه الأجنـاس الرشيقة، القصيرة، أكثر مما تناسبهـا أجناس أخرى، مثل الملاحم والقصائد الطويلـة؛ فإن لنا الآن أن نتحدث عـن عصر السرعة الفائقة، أو (عصر الفيمتوثانية)، أو (عصـر النانو)، وكلها مصطلحات تملأ آفاق العلم من حولنا، ولا يمكن أن ينعزل التعبير الأدبي عنها.

وهل يمكن لنا تجاهل أن الناس يتبادلون الآن رسائلهم القصيرة على شاشات هواتفهم المحمولة، وهي رسائل تميل إلى الومضة بطبيعتها، ويدخل بعضها في إطار اللغة الإبداعية، متجاوزا اللغة العملية ومتجاورا معها في آن؟

إن البحـث عن بعضـ تقنيات هذا الجنسـ الأدبي -فيما نرى- إنما تبـدأ من التأمل في بعضـ وحدات الإنتاج الجيـد الذي تنتمي إليـه والتحاور معه، وهذا ما تـود هذه الدراسة أن تحـاول القيام به، مع ديـوان (دمعة للأسى .. دمعة للفـرح) للشاعر الدكتور عز الدين إسماعيل.

إطار الديوان:

صـدر ديوان الشاعـر الدكتور عز الديـن إسماعيل (دمعـة للأسى .. دمعـة للفرح) في

الشهـر الأول من العـام الأول للقرن الحادي والعشرين، يحمل مئة وستاً وأربعين مقطوعة، تنتمي جميعا إلى شعر (الإبيجراما)، وكان نحو ثلثي هذه المقطوعات قد نشر منذ منتصف ثمانينـات القـرن العشرين في المجـلات الأدبية، وخاصة مجلة (إبـداع) القاهرية، وأعيد تجميعهـا وإكمالها في هذا الديـوان، الذي يعتبر من ناحية الرصـد التاريخي، المجرد عن الحكـم بالقيمة، أول ديوان شعري كامل، تنتمـي وحداته كلها لفن (الإبيجراما) في الأدب العربي.

وقد كان صاحب الديوان ـ وهو ناقد كبير، تطغى شهرته النقدية على موهبته الشعرية التـي يعتـز بها ـــ مدركا لهذا السبـق، ومعتزا به، وحريصـا على الإشارة إليه في الكلمة القصيرة التي صدّر بها ديوانه، وأسماها (بدلا من مقدمة)؛ لكنه أشار في الوقت ذاته إلى حقيقتـين تكمـن أولاهما : في وجود ذلك النمط من (القصائـد القصيرة جدّا) في الشعر العربـي، وإن لم يطلق عليهـا مصطلح (الإبيجراما)، ولم يتعمد شعراؤها جمعها في ديوان مستقـل، والحقيقـة الثانية هي أنه مسبـوق بتجميع (الإبيجراما) في كتـاب أدبي مستقل، لكنـه ينتمـي إلى النـثر لا إلى الشعر، وهو كتـاب (جنة الشوك) للدكتـور طه حسين الذي تصدرتـه مقدمة تعريفية بهذا النوع الأدبي، وقد أجمل طه حسين مقومات هذا النوع " في القصـر ثم التأنـق الشديد في اختيار ألفاظه، بحيث ترتفع عـن الألفاظ المبتذلة ، دون أن تبلـغ رصانة ألفاظ الفحول من الشعراء، وأن يكـون المعنى فيه أثرا من آثار العقل والإرادة والقلـب جميعـا ، وأخيرا أن تكون المقطوعـة منه أشبه شيء بالنصـل المرهف، في الطرف الضئيـل الحاد قد ركب في سهم رشيق خفيف، لا يـكاد ينزع عن القوس حتى يبلغ الرمية، ثـم ينضـد منها في خفة وسرعـة ورشاقة " . ويعلق عـز الدين إسماعيـل في مقدمة ديوانه (دمعـة للأسـى .. دمعة للفرح) على تجربة طه حسين بقوله: " ومن هنا يحق لنا أن نقول : إن فن (الإبيجراما) لم يظفر في الأدب العربي بأسره بنماذج تعلن عن وعي أصحابها به، وبخصوصيتـه إلا على يدي طـه حسين في كتابه (جنة الشوك) الـذي أفرده بكتاباته التي تحقق -في اعتقاده- نموذج (الإبيجراما)، وقدم له بمقدمة، تدل على معرفة كاملة بأصول هـذا النـوع الأدبي وشروطه الفنية ... وكل ما هنالك أن طه حسين، قدم (إبيجراماته) في الشـكل النثري وليس الشعـري ... واللافت للإنتباه - كما يقول عـز الدين إسماعيل - أن تجربـة طه حسين هذه بوصفهـا إدخالا واعيا لنوع أدبي بعينه في حقـل الكتابة الأدبية، لم تجـد من الأدباء ـ في حياة طه حسين وبعد وفاته ـــ من يستأنفها ويضيف إليها، ما يفرد لهـذا النوع مكانـاً في أدبنا المعاصر إلى جـوار الأنواع الأدبية الأخرى سـوى تجربة قدمها فاروق خورشيد.

وبعـد الإشـارة إلى أوليـة تجربة طـه حسـين في إصدار كتـاب كامل مـن (الإبيجراما النثريـة)، يشير عز الديـن إسماعيل بدوره إلى أولية تجربته هو في إصدار ديوان كامل من (الإبيجرامـا الشعرية) حتى يقول: " وهنا سأسمـح لنفسي أن أقرر أنه إذا كان طه حسين قـد قدم (الإبيجرامات النثرية)، فإنني في هذا الكتاب أعيدها إلى الشكل الشعري... وفي ظنـي أن عودة (الإبيجرامـا) إلى الشكل الشعري، جعلها أكثر إغـراء لعدد لا بأس به من شعـراء الجيل الأخير في القـرن العشرين ... شعـراء قصيدة التفعيلة، وشعراء قصيدة النـثر على سـواء " . وقد توقف الشاعر الناقد في تقديمه لتجربته عند هذا الحد التعريفي الرصدي، دون التطـرق للجانب التقييمي النقدي، قائلا : " لن أسمح لنفسي بكلمة واحدة عن الكتاب نفسه ليقول فيه كل قارئ، ما يتراءى له في حرية مطلقة " .

والواقـع أن التجربة التي جسدهـا الديـوان، تستحق الوقوف النقدي أمامها، انطلاقاً من موقعها التاريخي الذي أشرنا إليه، باعتبارها أول ديوان في الشعر العربي يخصص

-عن وعي وقصد - لتجربة شعر (الإبيجراما)، ويتلمس طريقه لتجسيدها موسيقيًّا وفنيًّا، عبر عتبات معينة، وشكل موسيقي محدد، وحجم يمكن مقاربة ملامحه ومناقشتها وإثارة العلاقات الدقيقة بين أجزائها، وتقنيات بلاغية وشعرية، تحاول بدرجة أو بأخرى تحقيق التصور الفني (للإبيجراما)، والاقتراب من تحقيق المتعة الفنية للمتلقي.

عتبات النص:

وإذا بدأنا بعتبات النص، فسوف نجد أمامنا ديواناً يتكون من مئة وخمس وستين صفحة من القطع المتوسط، ويحمل عنوانا هو (دمعة للأسى .. دمعة للفرح)، ويضم داخله مئة وستا وأربعين قطعة أو (إبيجراما)، لكل منها عنوان خاص، وهي موزعة على عشرة فصول، لكل فصل منها عنوان خاص كذلك، ويلاحظ هنا أن كتاب (جنة الشوك) لطه حسين، يضم مئة وخمسين (إبيجراما نثرية)، ولعل عز الدين حاول أن يقارب أستاذه في العدد.

ويلاحظ أن عنوان الديوان (دمعة للأسى .. دمعة للفرح) ليس مقتبساً بنصه، لا من عناوين الفصول العشرة، ولا من عناوين القصائد، كما يحدث في كثير من الدواوين، وإن كان يلاحظ التقارب بينه وبين عنوانين، ورد أحدهما (لإبيجراما حوارية) في خاتمة الفصل الثاني وهو (دمعة ودمعة):

* لِمْ تنحدر الدمعة ساخنة فوق الخد؟
* لترطب قلب المحزون
* ولماذا تدمع عيني وأنا أستغرق في ضحكي؟
* لتثير الأشجان بقلبك

وورد الثاني عنوانا (لإبيجراما) سردية في مفتتح الفصل الثالث وهو (دمعتان):

* حين صعدت..
* انحدرت في شفتيَّ دمعتان
* فدمعة لنشوة الصعود
* ودمعة للسقطة القادمة

وعنوان الديوان كأنه يفسر المفرد المعطوف في المقطوعة الأولى، والمثنى المكثف في المقطوعة الثانية، التي تضيف بعدا ثالثا للأسى والفرح، وهما يتصلان بالماضي والحاضر، فيضاف إليهما هنا دمعة الخوف من المستقبل، فإذا نظرنا إلى عناوين الفصول العشرة، وهي تمثل النوافذ التي تطل من خلالها (الإبيجراما) على عوالم التأمل؛ وجدنا تسعة منها يتم التعبير عنها بمفردة واحدة، يسبقها حرف جر، وتتعلق بكلمة فصل:

فصل للذات/ ... للدنيا/ ... للأيام/ ... للبشر/ ... للمرأة/ ... للمعنى/ ...للحجارة / ... للموت/ ... للعبث.

ووجدنا عنواناً واحداً يلجأ لعطف كلمتين: (فصل للصمت والكلام). وواضح أن التخطيط يحمل مزيجاً من عفوية (الشاعر) في ورود بعض (الإبيجرامات) على لسانه أو قلمه، وقصدية (الناقد) للتنسيق والاستيفاء، ومؤلف الديوان يجمع بين صفتي الناقد والشاعر.

وإذا تأملنا في عناوين (الإبيجرامات) ذاتها؛ فإننا نجد ميلاً واضحاً إلى التكثيف من خلال اختيار كلمة واحدة، مثل: (ذكرى/ خوف / انتظار / فرحة / مال / موعد / عبثية...إلخ)، لكن العنوان يتضمن أحيانا كلمتين، مثل: (حوار الصمت/ هنا وهناك /

نهاية اللعبة / الحجر الأبدي / المعنى الآخر / الدموع تتكلم ...إلخ)، ونادراً ما يتجاوز الكلمتين، مثل: قصة طويلة جداً. ولكن تبقى الكلمة المفردة هي السمة الغالبة في اختيار عنوان (الإبيجراما)؛ حيث تحتل هذه الشريحة نحو ٧٦٪ من عدد عناوين (الإبيجرامات)، في حين تمثل ٩٠٪ من عناوين الفصول. وهذه النسب تتفق مع فكرة التكثيف التي تميل (الإبيجرامات) إلى الأخذ بها في متونها وعتباتها.

وهذا الاستنتاج القائم على معطيات إحصاءات المتن الشعري الذي بين أيدينا، ربما يضع العنوان الذي اختاره الشاعر لديوانه (دمعة للأسى .. دمعة للفرح) موضع التساؤل؛ بانتمائه تركيبياً إلى شريحة الكلمات المتعددة، في الوقت الذي تنتمي فيه الشريحة الكبرى من العتبات الأخرى للفصول والقصائد إلى شريحة الكلمات المفردة.

ومن ثم يصبح من الوارد التساؤل: هل كان الأكثر اتساقاً مع المادة الخام للديوان، ومع فن (الإبيجراما) ذاته، أن يكون عنوان الديوان -مثلاً-: (دمعتان) بدلاً من (دمعة للأسى .. دمعة للفرح)؟

التشكيل الموسيقي:

تحتل قضايا الإيقاع الموسيقي بزواياها المختلفة مكانة مهمة في تحليل (الإبيجراما) بصفة عامة، و (الإبيجراما الشعرية) على نحو خاص، ذلك أن (الإبيجراما) هي فن شعري بالدرجة الأولى، حتى وإن تم التوسع فيه لاحقاً؛ لإفساح المجال أمام الإبداع النثري ليلحق بالشعر في هذا الميدان.

والمحاولة النثرية البارزة في هذا المجال في الأدب العربي، وهي محاولة طه حسين في (جنة الشوك) تصدرتها مقدمة نقدية للمؤلف، تؤكد أن هذا الفن نبت أساساً في حديقة الشعر، واكتسب طابعه وتلون بمذاهبه، يقول طه حسين: "هذا الفن هو منذ نشأته الأولى في الأدب اليوناني، مذهب من مذاهب الشعر، ولون من ألوانه، نشأ يسيراً ضئيلاً، ثم أخذ أمره يعظم، حتى سيطر أو كاد على الأدب اليوناني ... ثم أصبح هذا الفن من فنون الشعر اللاتيني، ممتازاً أشد الامتياز في القرنين الأول والثاني الميلاديين ... أما في أدبنا العربي، فلم يكد يعرفه الأدب الجاهلي، ولا الأدب الإسلامي، وازدهر في العراق في العصر العباسي، ولكن حياته لم تطل".

انتماء (الإبيجراما) إلى فن الشعر، انتماء قديم متجدد في الآداب العالمية، والأدب العربي أيضاً، وتجسيد طاقاتها الفنية يمر عبر الوسائل الموسيقية المتاحة للشاعر، وقدرة مبدع (الإبيجراما) على توظيفها.

وفي هذا المجال هنالك إمكانيات لرصد التطور الموسيقي لفن (الإبيجراما) في الأدب العربي؛ انطلاقاً من النماذج القابلة للانتماء إليه عند القدماء، حتى وإن لم تحمل اسمه. وهي موجودة عند شعراء، مثل: بشار بن برد، وأبي نواس، وأبي تمام، وابن الرومي، والمتنبي، وأبي العلاء وغيرهم، ومن نماذج متناثرة في الشعر العربي الحديث والمعاصر عند شعراء، مثل: شوقي، وحافظ، ومطران، والعقاد، وشعراء معاصرين، عرفوا بالولع به، مثل: عبدالعليم القباني، ونصار عبدالله، وأحمد مطر، وغيرهم. ويمكن من خلال تتبع نمط البحر وتنوع القافية السائدة، الخروج بملامح خريطة فنية للقنوات الموسيقية لهذا الفن في العربية.

لكننا سنكتفي هنا بالوقوف أمام ديوان عز الدين إسماعيل (دمعة للأسى .. دمعة للفرح)، باعتباره أول ديوان كامل يخصص لمقطوعات (الإبيجراما) في الشعر العربي- فيما نعلم- وصدور هذا الديوان في مطلع القرن الحادي والعشرين مع امتداد مكوناته إلى الربع

الأخير من القرن العشرين، يجعل لدراسته من الناحية الموسيقية أهمية خاصة؛ ذلك أن هذه الفترة، شهدت وما تزال تشهد ثلاثة أنماط من الموسيقى الشعرية:

١- النمط الأول: شعر البحر، أو الشعر التقليدي، كما يطلق عليه أحياناً، وهو مازال شائعاً عند كبار الشعراء، وقد كتبت به كثير من مقطوعات (الإبيجراما) في هذه الفترة وما قبلها.

٢- النمط الثاني: شعر التفعيلة، الذي ظهر منذ منتصف القرن العشرين أو قبيل ذلك، وازداد شيوعاً في العقود التالية، وظهرت به كذلك نماذج كثيرة من شعر (الإبيجراما).

٣- النمط الثالث: ما يطلق عليه قصيدة النثر، وهو الذي خلا من البحر والتفعيلة معاً، وما زال يبحث لنفسه عن موسيقى خاصة به، وتكتب به مقطوعات قصيرة، بعضها صالح للدخول في إطار (الإبيجراما).

وإزاء تعايش هذه الأنماط الموسيقية الثلاثة في الشعر العربي، في الفترة التي تم فيها كتابة مقطوعات الديوان ونشرها، قد يحمل التساؤل، حول النزعة الموسيقية السائدة في الديوان، إشارات دالة.

والتحليل الموسيقي للمقطوعات التي وردت في الديوان، يجعلها جميعاً تنتمي إلى نمط شعر التفعيلة، فليس في (الإبيجرامات) جميعا هنا ما يمكن تصنيفه في (شعر البحر) بمعناه المتداول، ولا ما يمكن إخراجه من دائرة التفعيلة بدرجات التسامح والتداخل المقبولة فيها، شعر التفعيلة إذن هو الإطار العام لموسيقى الديوان، ومن خلاله تتفاوت درجات الإقبال على تفعيلات بعينها داخل ذلك النظام، ويمكن ترتيب درجات شيوع التفعيلات على النحو التالي داخل الديوان:

١- المرتبة الأولى: تفعيلة المتدارك، التي تظهر في نحو ٥٢٪ من عدد (الإبيجرامات)، وينبغي أن يشار هنا، إلى أن تفعيلة المتدارك قد تأتي أحيانا بصورتها التامة (فاعلن)، وقد تأتي أحيانا أخرى بصورتها المخبونة (فعلن)، والتي تعرف إذا تكررت في الوحدات المتجاورة باسم (الخبب)، وقد لاحظنا هنا، التداخل بين هذين النمطين في السطر الواحد أحيانا، وهو تداخل، أعتقد أن العروضيين المعاصرين يتسامحون فيه، خاصة أمام اتساع موجات النثرية التي لا تعترف بالتفعيلات أساساً.

٢- المرتبة الثانية: تفعيلة الرجز، (مستفعلن) التي تظهر في نحو ٣٢٪من (إبيجرامات الديوان)، ولا بد أن نشير هنا إلى موجات التداخل الواسعة التي تلحق بهذه التفعيلة، مستغلة ما أباحه العروضيون أنفسهم من زحافات وعلل كثيرة، يمكن أن تلحق بها وتنتقص من أطرافها وأواسطها، حتى لتكاد تغيرها، فنجدها في صورة (مستعلن)، أو (متفعلن) أو (متعلن) وفي بعض الحالات تقترب كثيرا من تفعيلة بحر الكامل (متفاعلن)، أو تتشابه معها، خاصة عندما يكون الحرف الثاني من هذه التفعيلة ساكنا، وهذه التداخلات والتحولات كلها، أصبحت شائعة في شعر التفعيلة، لا في هذا الديوان وحده؛ مما جعلنا نضم إلى حزمة (الرجز)، أو (مستفعلن)، كل هذه الصور المتقاربة.

٣- المرتبة الثالثة: تفعيلة الرمل (فاعلاتن)، وهي التفعيلة التي تتصدر بحورا أخرى، مثل: الخفيف، والمديد؛ ولكننا ننسبها هنا إلى بحر الرمل بحسبان أن شعر التفعيلة بصفة عامة يتعامل مع الأبحر ذوات التفعيلات الموحدة، لا التفعيلات المتعددة، وعلى أية حال، فنسبة تردد (فاعلاتن) في الإبيجرامات، هنا لا تتجاوز ٤٪، ونسبة التداخل فيها قليلة.

٤- المرتبة الرابعة: تفعيلة المتقارب (فعولن) وهي التي تتصدر كذلك بحر الطويل، لكننا أسندناها إلى المتقارب، انطلاقا من التفسير الذي قدمناه في الفقرة السابقة. ونسبة ورودها أقل من ٣٪، ونسبة التداخل فيها محددة.

٥- المرتبة الأخيرة تفعيلة الوافر (مفاعلتن)، وهي تتداخل أحياناً مع تفعيلة الهزج (مفاعيلن)، وهو تداخل شائع في الشعر وترد في الديوان مرة واحدة.

فالديوان إذن من هذه الناحية يقدم صورة تطبيقية، لإمكانيات تحرك (الإيبجرامات)، على درجات سلم شعر التفعيلة، التي يقع في أعلاها بالنسبة له، حزمة المتدارك والخبب، تليها حزمة الرجز والكامل، ثم حزمة الرمل، فالمتقارب، ثم امتزاج الوافر والهزج، وقد كاد الشاعر بذلك أن يستنفد الإمكانيات المتاحة أمام التفعيلات المفردة، في خارطة شعر التفعيلة.

لا تتوقف أهمية دراسة التشكيل الموسيقي في شعر (الإيبجراما)، عند اختيار النغمة الرئيسية، ولكنها تمتد إلى طريقة توزيع النغمات داخل المقطوعة بما يرسم الخريطة الموسيقية الفاعلة، التي تدخل فيها القافية والإيقاع الداخلي والتأثيرات الصوتية وغيرها، من مفردات الخريطة الموسيقية. وقد أشار طه حسين إلى أهمية العنصر الموسيقي وإحكام توزيعه داخل (الإيبجراما) حين قال: "ويمتاز هذا الفن بالبيت الأخير أو البيتين الأخيرين من المقطوعة، فهما يقومان منها مقام الطرف الضئيل النحيل من نصل السهم، فإذا كانت المقطوعة بطيئة الحركة، ثقيلة الوزن، فليست من هذا الفن في شيء".

وهذه ملاحظة على وجازتها تقدم قاعدة انطلاق، يمكن أن يتم على أساس منها البحث عن التوازن الموسيقي المرتجى داخل بنية (الإيبجراما) وشبيه بها ملاحظة نقدية دقيقة، حول التوازن الداخلي المنشود في المقطع الشعري القصير، أطلقها يحيى حقي، وهو بصدد الحديث عن فن شعري قريب من (الإيبجراما)، ومتقاطع معه، وهو فن الرباعيات، وقد كان يتحدث عن رباعيات شاعر العامية صلاح جاهين وتشير إلى طريقة توزيع المحتوى الداخلي للرباعية على النحو الذي يحدث التأثير الفني المنشود، فيقول: "في البيتين الأول والثاني، عرض لأوليات الموقف وفي البيت الثالث ارتفاع مفاجئ إلى قمة، قد يبدو للنظرة الأولى أنها جانبية، ليتبعه انحدار من شاهق، كأنه طعنة خنجر، يختم بها البيت الرابع فصول المأساة، والبيت الرابع هو دقة المطرقة على السندان، بعد أن كانت مرتفعة في الهواء، لذلك أكره للبيت الرابع أن يجئ على صيغة الاستفهام؛ لأن حبله محدود".

إن أمثال هذه الملاحظات النقدية التي تكون خلاصة تأمل عميق، تقدم إضاءات ينبغي الاستكثار منها، ونحن في إطار استخلاص مؤشرات نقدية نابعة من نصوصنا، وهي تساعد على تفعيل النقد التطبيقي الذي نحن في حاجة ماسة إلى الإكثار منه، عوضا عن الاستخدام لعبارات مترجمة أو شبه مترجمة، تتحدث عن ملاحظات نقدية قد لا تكون دائما مفيدة بالضرورة للإبداع الأدبي الذي نتحاور حوله.

تتنوع نصوص (الإيبجراما) الواردة في الديوان حسب الوسائل الفنية التي تتبناها؛ نشدانا للإحكام والمتعة، كما تتنوع حسب موقعها من طريق الإحكام بمراحله المختلفة، وطرقه المتعرجة الطويلة، وتتحد لذلك وسائل متعددة، من أهمها الربط الموسيقي بدرجاته، والإحكام المعنوي عن طريق إحداث المفارقة والمفاجأة، عبر الاستعانة بالتكثيف التعبيري والتصويري، يساعد الثراء الموسيقي في كثير من الأحيان على إحكام الربط عبر القافية كما في (إيبجراما تسبيحة):

لطمة هـا هنـا
عطفة مـن هنـاك
وخزة فـي الحشـا
مرفـأ مـن هـلاك
أنت هـذا ترانـي ...

ولست أراك

فقافيــة الــكاف تتوج نهايــة السطر الثــاني والرابــع والسادس، في إحــكام يجعل صدى القافيــة يمسك بالنسيج العام للمقطع عبر توافق ثلاثي، وقد يتحول هذا التوافق الموزع في أصوات القافية، إلى توافق في شكل كتلتين متتاليتين كما في مقطوعة (انعتاق):

الضــــوء تبدد
والعـــــرق تجمـــد
والقلــــب تبــــلد
اخلــعْ هـــذا الجلـــد الملعـــون
وادخــل في قلـــب الحمأ المسنون

وقــد يكون ذلك التوافق ثنائياً في شكل الرباعية، التي تتفق فيها قافية البيت الثاني، مع قافية البيت الرابع، كما في رباعية (استجمام):

أفتح دوما كوة في جبهة المساء
وأبـــدأ السفـــر
في رحلة إلى مساقط الأســى
لأستجم عندها في حضن أشجار الضجر

ومن اللافت للنظر هنا أن نرى أن الشاعر قد أضاع فرصة لجعل رباعيته أكثر ثراء من الناحيــة الموسيقيــة؛ بإيقاع التوافق بــين البيت الأول والبيت الثالــث، ولم يكن ذلك يتطلب منــه سوى أن يجعل كلمة (المساء) المـمدودة في نهاية السطر الأول، كلمة مقصورة بحذف همزتهــا: (المسا)؛ لكي تتناغــم مع كلمة (الأسى) في نهاية البيت الثالــث، وهي رخصة متعارف عليها في البناء الشعري قديما وحديثا.

وقــد يمتد التوافق الموسيقي إلى معظــم أبيات المقطوعة، فيغطي أربعة أخماسها، فضلاً عن تسلل القافية إلى ثنايا بعض الأبيات كما في مقطوعة (الصمت):

تعب النجم، الدهر، النهر، الطير، الأزهار
تعب الشارع والحارة والأسوار
تعبت كل الأشجار وكل الأشعار
والتزم الكون الصمت
وهناك تجلت كل الأسرار

فحــرف الراء الذي يشكل حــرف القافية، يحتل نهايات أربعة أبيات من أبيات المقطوعة الخمسة، لكنه في الوقت ذاته يشكل ترصيعا داخليًا شائعا، فيكاد يوجد في معظم كلماتها: (الدهر، النهر، الطير، الأزهار، الشارع، الحارة، الأسوار، الأشجار، الأشعار، الأسرار). وهذا الشيوع يعطي المقطوعة تماسكا إيقاعيًا، ويهبها جرسا موحدا.

وهنــاك أنماط أخرى لترابط (الإبيجراما) عــبر الإيقاع الموسيقي، من بينها ما يمكن أن يطلــق عليه (البؤرة الموسيقية)، ويتمثل في تجمع القافية في بؤرة داخل (الإبيجراما)، وترك ما قبلها وما بعدها حرًّا دون قافية. ومن نماذج هذا النمط، (إبيجراما اللون الصريح):

استعرضت الألوان لكي أنسج لي لونا يسترني
فتنازعني الأخضر والأحمر والأسود والأبيض

كل يستعرض أبهته
لكني آثرت أخيرا لون يقيني ..
لون جنوني :
أن أستُر عُرْيي في عريي

وإذا كانت أنماط الربط الموسيقي عن طريق القافية الداخلية في (الإبيجراما)، تتنوع أشكالها، على النحو الذي أشرنا إليه، وعلى أنحاء أخرى، يمكن تتبع المزيد منها داخل الديوان، فإن الخفوت الموسيقي في المقابل، يسيطر على (إبيجرامات) أخرى. ويتسبب أحيانا في إحداث خلل خفيف في التوازن، كان يمكن تلافيه؛ لو تمت مراعاة تقابلات القافية، خاصة أن (الإبيجراما) كما أشرنا من قبل وكما صرح طه حسين بوضوح، عمل يدخل في بنائه قدر كبير من الإرادة والقصدية. ونستطيع أن نضرب مثالا على ذلك (بإبيجراما السؤال):

بحثتُ في كل الجهات
سألتُ كل من لقيت ..
لم أجد جوابا
وحينما يئستُ وانسحبتُ ..
جاء من يسألني ؟
ما سرُّ هذه الكآبة ؟

وواضح أن معمارية (الإبيجراما) هنا كانت تتطلب ربطاً موسيقيًا أقوى بين نهاية البيت الثالث: (جوابا) ونهاية البيت السادس (كآبة)، وهو ربط لا أعتقد أنه كان سيستعصي على الشاعر لو أراد تخفيفه بتعديل طفيف في نهاية أحد البيتين، كان يمكن أن يعدل الثالث لكي يكون:

سألت كل من لقيت
عن سؤال لم أجد جوابه

وفي هذه الحالة كان سيحقق الجواب والقرار بين (جوابه) و (اكتآبه) أو تغيير الأخير إلى: جاء من يسألني، عن سرّ ما أورثني اكتئابا.
وكان ذلك سيطابق بين الجواب والقرار، ويعالج الخفوت الموسيقي الخفيف.

أنماط المفارقة:
تشكل المفارقة عنصراً رئيسيًا في بنية (الإبيجراما)، وهي قادرة على التكامل مع عنصر التوافق الموسيقي والتلاؤم النسبي عبر الترصيع والتقفية على النحو الذي أشرنا إليه في الفقرة السابقة؛ لكي يتولد من عنصري التقارب والتباعد، المدعومين بعنصر الكثافة التعبيرية، لحظة إدهاش وإمتاع فني، يحدث هذا -مثلاً- عندما تقرأ لابن الرومي:

لا أركب البحر إني
أخاف منه المعاطب
طين أنا وهو ماء
والطين في الماء ذائب

ويتولد هذا الإحساس عند قراءة فن مثل الرباعيات، لدى شاعر مثل صلاح جاهين، ويحدث هذا في كثير من (الإبيجرامات) الشعرية المعاصرة، فكيف يمكن لنا أن نستشف ألوان المفارقة الممكنة في (الإبيجراما)، ونحن نتصفح ديوانا كاملا من هذا الفن ؟

الواقع أننا نستطيع أن نرصد صورا متعددة لتوليد لحظة المفارقة، من بينها إثارة مشاعر التعجب، كما جاء في المقطوعة التي تحمل عنوان (من يحكم ؟):

ما أغرب هذا العالم !
يلتئم هنا ، وهنا يتمزق
يتفرق كي يتجمع ..
أو يتجمع كي يتفرق
فمتى كان حكيمًا؟ ومتى هو أخرق؟
الحكم معلق.

وأحياناً تتولد المفارقة من طرح السؤال غير المتوقع في اللحظة غير المتوقعة، كما يحدث في (إبيجراما غفلة):

تسألني خُطايَ في المساء، في الصباح
مُغَرِّبا حين أسير أو مشرِّقا
وصاعداً في مَدْرَج الرياح
أو هابطا في ظلمة التيه العميق..
متى تفيق ؟

وقد تتولد المفارقة من خلال ما يمكن أن يطلق عليه: (مساءلة الأسطورة)، كما جاء في (إبيجراما معضلة):

اختلجت عيني اليسرى فترقبت الشر
واختلجت عيني اليمنى فاستبشرت بخير
فكذا شرَحَت لي جدَّتيَ الدنيا مذ كنت صبيا
والمعضلة إذا اختلجتْ عيناي معا

فطرح السؤال غير المتوقع على الأسطورة، يربكها ويحدث المفارقة، وقد تتولد المفارقة، دون إثارة التعجب والتساؤل؛ اكتفاء برصد الأشياء العرضية المختلفة، التي قد تشغل الأغبياء عن ملاحظة حقيقة الجوهر الموحد. ومن نماذج هذه التقنية، (إبيجراما) تحمل عنوان (وهم):

ربيع هنا ..
وخريف هناك
وصيف هنا ..
وشتاء هناك
وأسطورة يَتَلَهَّى بها الأغبياء

وقد تلجأ (الإبيجراما) إلى بناء المفارقة، من خلال تقنية السرد الإخباري الذي يعطي الإحساس بامتداد الاخبار، وبأنه هدف لذاته، ثم يتوقف السرد فقط، ليقفز سؤال غير متوقع، وليس بصفة مباشرة امتدادا للمادة السردية السابقة، وهنا تكمن المفارقة، ومن

نماذج هذه التقنية، (إبيجراما القطار):

تتسرب الأيام . . لا يعوقها نهر ولا جدار
تطيح بالأبدان، بالرؤوس، بالأفكار، بالأقلام
تمر مر السهم، لا تعود القهقرى ....
هل فاتك القطار ؟

وقد تخرج المفارقة من نطاق التعجب، والاستفهام، ومساءلة الأسطورة، والسرد الإخباري، والأسئلة غير المتوقعة، إلى مجال الحوار؛ لتبني من خلال تباين المواقف لحظة المفارقة، ومن نماذج ذلك (إبيجراما الرعب الأزلي):

- أتحرك دومًا، أستشرف آفاق المستقبل
لكني أخشاه
- الفرح أمامك ..
لكن شبح الماضي المرعب في ظهرك
- هل أمشي وجهي للماضي
ظهري للمستقبل ؟
- ستزيد الطينة بلة

إن تعدد صور المفارقة الواردة في الديوان، على النحو الذي أشرنا إلى بعض أنماطه، لا يعني بالضرورة، أن كل وحدات (الإبيجراما) الواردة به، يتضح منها جميعا مفهوم المفارقة، فقد يختفي هذا المفهوم أحياناً أو يغمض على القارئ، فيبدو معه أن اكتشاف معنى الإدهاش أو المفارقة يحتاج إلى جهود إضافية أخرى، ومن نماذج ذلك (إبيجراما خصوصية):

يقول : نلتقي غدا
(يقصد بعد غد)
وأنه لم يذق الطعام منذ أمس
(يعنـي يومـه)
وأنه يشعر دائما بالامتلاء
(حين يكـون مفلسا)
وهكذا : لكل شيء عنده معنى يخصه

و(الإبيجراما) هنا كما ترى، تخفت فيها الموسيقى، وتكاد تختفي المفارقة، ومن ثم يجنح الانطباع عند تلقيها -وتلقي النماذج المماثلة لها- إلى الاقتراب من دوائر أخرى في عالم المتعة والفائدة، كالدائرة الفلسفية والدائرة النثرية.

عنصر التكثيف:

يمثل (التكثيف) بدوره إلى جانب الموسيقى والمفارقة، عنصراً هامًا، رئيسيًا في بناء (الإبيجراما) وهو عنصر قد يعتمد في بنيته الفنية على الغائب بقدر اعتماده على الحاضر، وعلى ما لم يقل بقدر اعتماده على ما قيل، وعلى ما يستشف أكثر من اعتماده على ما يصرح به. ومن الطبيعي أن يكون التكثيف أقرب إلى الوسائل اللغوية والبلاغية التي ترتكز على الإيجاز والحذف والإدماج والإيهام والطباق، واحتمالية المعنى، وتعدد الأوجه، ومن الطبيعي أيضا أن يتعاون مع العنصرين الآخرين : الموسيقى والمفارقة في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إحداث المتعة المتوخاة من (الإبيجراما).

وهناك نماذج كثيرة في ديوان (دمعة للأسى.. دمعة للفرح) تستثمر هذه التقنية، مثل: (إبيجراما هلاك):

من قهوة العينين قد رشفت رشفتين
ومن حريق الشفتين قد قبستُ جمرتين
وقلت:
فليكن هلاكي هاهنا
أو هاهنا
فلن يعيش المرء قط مرتين

وواضح أن جانباً من تجسيد الكثافة جاء عبر توظيف صيغة المثنى، التي تحمل إيقاعها الخاص في اللغة، والتي تكررت خمس مرات في هذه المقطوعة القصيرة، تركزت في بيتي الافتتاح، وقد شكلا السندان وبيت الختام الذي شكل المطرقة، على حد تعبير يحيى حقي.

وقد تتحقق الكثافة في صور أخرى مثل: (إبيجراما برود):

غرامها أن تشعل الحريق في القلب الغرير
وتنثني مزهُوَّة تبحث عن قلب جديد
وعندما صوَّبتُ سهم النار نحو قلبها انطفأ
فقلبها لم يَك إلا كتلة من الجليد

وإذا غاب التكثيف عن المقطوعة كلها أو عن ختامها، فقد خاصية (النصل المرهف)، التي أشار لها بطريقة أو بأخرى، كل من طه حسين، ويحيى حقي، وأصبحت مهددة في شرعية انتمائها إلى فن (الإبيجراما). ومن نماذج احتياج بيت الختام إلى مزيد من التكثيف، مقطوعة (الاختراق المرجأ):

عيني في عينك
عينك في عيني
وكلانا يسعى كي يخترف الآخر
عندئذ تهرب عيني من عينك
أو تهرب عينك من عيني

فالبيتان الأخيران، كان يمكن أن يحل محلهما بيت واحد على نفس الإيقاع، فيقال مثلاً:

عندئذ تهرب إحدى العينين من الأخرى
وكذلك الشأن في مقطوعة (نعمة):
لو استعدتُ كل ما عانيتُ من أتراح
في لحظة، لاحترقت أطرافي
وإن أنا استرجعت ما قد عشت من أفراح
في لحظة لاختنقت عروقي
فالحمد لله على أن قد حبانا نعمة النسيان

فبيت الختام تنقصه خاصة التكثيف، والنصل المرهف، وكان يمكن التعبير عن المعنى ذاته بدرجة أكبر من الكثافة، كأن يقال مثلاً على نفس الإيقاع:

حمداً لمن رزقنا النسيان

إن خصائص البنية الموسيقية الخاصة، وتشكيل المفارقة، والاتكاء على الكثافة، يمكن -فيما نعتقد- أن تشكل مدخلاً مناسباً لقراءة (الإبيجراما) الشعرية العربية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصيدةُ المنمنمةُ والقصيدةُ اللوحةُ
(قراءة في جماليّات القصيدة القصيرة)

أ. د. محمد صابر عبيد - العراق

القصيدة المنمنمة:

ديوان الشاعر رعد فاضل الموسوم بـ (منمنمات)، ينهض على آلية الوفاء الدلاليّ والتشكيليّ الجماليّ (الدلاليّ والتصويريّ) للتسمية العنوانيَّة، من خلال اشتغال النماذج الشعرية المشكّله لها على ما اصطلحنا عليه هنا بـ (القصيدة المنمنمة)، استنادا إلى حساسية عمل، تفيد من هذا الفضاء الفنيّ، التشكيليّ، المميز، وتستعير ما وسعها من ملامحه وفضاءاته، وتشتغل في تشكيلاتها الفنية. جماليًّا. على بناء شعريّ، يتمثّل لوحة المنمنمة في الميراث التشكيليّ العربيّ؛ ليوازيها نصيًّا (كتابيًّا).

تعتمد فلسفة الصياغة التشكيلية في هذه القصيدة كتابيًّا على (الجملة الشعرية) التوقيعية والمركّزة والخاطفة والمتبئرة، التي تحتشد فيها الدوال احتشاداً صياغيًّا متضامنا ومتضافراً على المستويات كافة؛ من أجل إنجاز أكبر قدر من حساسية التشكيل الشعريّ، الجماليّ داخل الحيّز المكانيّ الضيّق نسبيًّا لمساحة الجملة الخطيّة، إذ "في الجملة الشعرية تلتئم كلّ كلمة وكلّ لحظة تفكير، وليس فقط الصفة مع العمل الكليّ وتجدده"[1]، وتصنع منه أحياناً نصًّا شبهَ مكتمل، حين يتقصّد الشاعر روحية هذا الاكتمال أو شبهه، وهو يوجّه أدوات التشكيل الشعرية بهذا الاتجاه.

توصف المنمنمة على أنها فنّ تصويريّ عالي التزويق والإدهاش والإبهار، يستغرق العمل على إنتاجها شهوراً طويلة من الجهد الفنيّ والجماليّ المركّز والدقيق والحرَفيّ، وهي غالبا ما تمثّل سرداً تاريخيًّا مصوّراً لتفاصيل حياتية يومية في حياة الشعوب المنتجة لها، وغالبا تحتوي على ما لم يؤرَّخ في الكتب التاريخية التقليدية من عادات وتقاليد المجتمع العربيّ الإسلاميّ وغير العربيّ، وهي تنطوي على وثائق مهمة جدًّا في هذا السياق، ولعلّ من أبرز أعلام فناني المنمنمات هو الواسطيّ في القرن الثالث عشر وقد أبدع في تزويق مقامات الحريريّ وغيرها، وللاهتمام الكبير الذي حظيت به المنمنمة فنيًّا وجماليًّا لدى الكثير من الشعوب؛ فقد أصبح لها مدارس واتجاهات[2].

إن الإفادة الشعرية من فنية وجمالية فضاء المنمنمة، يعدّ من صميم عمل الشعر. وهو يبحث باستمرار عن ينابيع جمالية، تغذّيه بكل ما هو جديد؛ لتعزيز القيمة الجمالية، التعبيرية في القصيدة الحديثة، إذ إنّ القصيدة المنمنمة تشتغل على استظهار مراكز

معينـة في الصورة على نحو بارز، وكأنها البعد الثالث للصورة/ اللوحة، فهي تشبه اللوحة في إطارهـا العـام، لكنها تفترق عنها في أن الوحدات الصورية المكوّنـة للصورة داخل اللوحة لا تعتمد الأسلوب السياقيّ، التقليديّ في تشكيل الصورة، بل تسعى إلى التركيز العالي على بؤر محدّدة، تتمتّع بأعلى قدر من الإضاءة والنور واللون على سطح اللوحة.

تصـوغ قصيـدة المنمنمات فضاءهـا التشكيليّ الشعـريّ باستخـدام أدوات عمل نوعية خاصّة، تركز شغلها على ثيمة شعرية محدّدة ومنتخبة بعناية وقصديّة، وتستقي هذه الرؤية التشكيليـة من العمـل التشكيليّ البصريّ في فن المنمنمات؛ إذ هـو غالباً ما يقوم على تمثيل تشكيليّ لموضوع معيّن كما كان يفعل الواسطي وفنانو المنمنمات الآخرون، الذين كانوا يحوّلون كتابـا سرديًّا معينا إلى شبكة منمنمـات، يتعالى فيها ويتكرر موضوع مركـزيّ، يشدّ أواصر التشكيل ورؤيته في اللوحات المنمنمة كافة.

الشاعـر رعـد فاضل تمثّل هذه العقيدة التشكيلية لفنّ المنمنمات واجتهد في تسخير لغة شعريـة رائية وجاذبة وملائمة؛ لتتنكّب مهمة فنيـة، جمالية، تسعى إلى توزيع مناطق الفعل الشعـريّ التشكيليّ علـى شبكة منمنمات، ترسم صورة الثيمة المركزيـة. وقد شغلها الشاعر عبر علاقات مختلفة ومتنوعة وملوّنة.

الثيمـة التـي كرّس الشاعر عمل منمنماتـه الشعرية عليها هي (العطـر) ـ بوصفه دالاً ورمـزا وموضوعـا ـ الـذي غزا فيها الحواس كلّها، فبـدا وكأن له طعماً ولونـا ورائحة، عبر مشاركـة حواسيّـة لافتـة، توقظ الرؤيـة والرؤيا معـاً، في السبيل نحو قصيـدة رائية تكشف وتكتشف وتنتج في آن.

تستنـد منمنمات (العطر) في تشكيلها المنمنميّ علـى مساحة شبكة متجانسة ومتفاعلة من النصوص إلى ثلاثة عناصر رئيسة، لا يمكن إنجاز وضع المنمنمة وصياغتها ورسمها من دون حضورهـا الفاعل، العنصر الأول هو (الورد) الذي يمثّل مصدر إنتاج العطر ومرجعيته وأصلـه، والعنصر الثاني هو (الهواء) الذي يمثّـل الوسيط الطبيعي لاستظهار براعة العطر وتحقيـق وظيفته وانتشـاره، والعنصر الثالث هو (العطر) الـذي يمثّل مركز عمل المنمنمات والفاعل التشكيليّ الأول لها.

العلاقـة بـين هذه العناصر علاقـة حاسمة، لا تقبل المساومة، فمـن دون الورد لا عطر، ومـن دون العطـر لا ورد، ومـن دون الهواء لا عطـر، علاقة الورد بالهواء خـارج إطار العطر تبقـى وثيقة جدًّا، فالهواء أحد العناصر الأربعة الكبرى في الوجود، ومن دونه تختفي الحياة في جحيـم السكـون، ومن هنا تبرز الإمكانات الشعرية العاليـة التي تتمتّع بها ثيمة (العطر) الشعريـة علـى صعيد رسمها وصـوغ رؤيتها وتفعيـل طاقاتها في الصورة والدلالـة والإيقاع، على النحو الـذي يُلهم اللغة الشعرية والخطاب الشعري حساسية عميقة على تمثيل الفضاء العطريّ وتشكيله في إطار المنمنمة الشعرية.

المنمنمـة الأولى أساسيـة مركزية في مشروع المنمنمات الشعـريّ هنا، تمثّل المرجعية التي يخـرج منها موضـوع (العطر) إلى فضـاء التشكيل المنمنميّ، ويقترح فيهـا الراوي الشعريّ الذاتـيّ نفسـه رسّاما لها، بعد أن يتدخّل تدخّـلاً مباشراً وأساسيًّـا في تشييد لوحة المنمنمة وصياغة نماذجها وتحرير أدواتها:

إنَّ للعطرِ عاداتٍ سريّةً لا يفهمُها إلاّ الهواءُ.

لذا حينَ صادقتُ الهواءَ تعلَّمتُ الوقوفَ ما بينَهُ

والوَرد.(٣)

تبرز في المنمنمة أربع شخصيات متنوعة في أشكالها ومظاهرها وأنماط اشتغالها، تصوغ الحدث التشكيليّ، هي (الورد/الهواء/الراوي الشعري الذاتي/العطر)، وتنشأ العلاقة بين الشخصيات على هذا النحو:

(الورد) ـــ له عادات سريّة

(الهواء) ـــ هو الوحيد الذي يفهم هذه العادات

(الراوي) ـــ صديق الهواء/يقف بين الورد وعطره

(العطر) ـــ يتصل بالورد عبر الراوي

الراوي الشعريّ الذاتيّ إذاً، يتمركز في قلب الحادثة التشكيلية في المنمنمة (صديق الهواء/يقف بين الورد وعطره)، على النحو الذي يؤهّله لقيادة دفّة الفعل التشكيليّ الشعريّ المنمنميّ في اللوحات التي تحكي قصة (العطر) في اتجاهات مختلفة ومتنوعة ومتموّجة، بوصفه الثيمة التي التقطها الراوي؛ ليجسّد أسطورتها الشعرية في قصيدته، بعد أن فصل بينها وبين مرجعيتها (الورد).

المنمنمة الثانية تمنح (العطر) استقلاليته وهيمنته على فضاء المنمنمات في كلّ اللوحات الصغيرة المشكّلة للّوحة الكبيرة؛ لما يتمتّع به من حضور وسطوة وقوّة تأثير على مناطق نفوذه كلّها:

وحدَهُ العطرُ مُقبلٌ من كلّ اتّجاه ومُدبرٌ.(٤)

تتمظهر استقلالية (العطر) وتفرّده في قوّة الحضور داخل اللوحة؛ بدلالة الحال (وحده)، وبحرية الحركة (مقبل/مدبر) وعنفوانها وتموّجها الخاطف أمام بصر التلقي داخل حراك تشكيليّ نادر، وهي تحيل تناصيًّا على صورة حصان امرئ القيس المشهور في معلّقته الشعرية المكتظّة بالحركة والانفعال:

مكرٍّ مفرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معاً
كجلمودِ صخرٍ حَطّه السيلُ من علِ(٥)

إذ تتضاعف سيطرته على مقدّرات التشكيل في المنمنمة، بوصفه اللاعب الأساس الذي يكوّن ويؤلّف ويصوغ ويفعل، في إقباله وإدباره (من كلّ اتجاه)، بحركة غاية في الرشاقة والقوّة والاندفاع مثل حصان امرئ القيس، إذ تتوازى صورة الحصان البصرية المستدعاة تناصيًّا من شعر امرئ القيس، مع صورة العطر الشّميّة وهي تتوزّع على كلّ أرجاء لوحة المنمنمة، تملؤها بالعلامات وتشغلها بالمعنى.

صورة المنمنمة تتركّز هنا تركيزاً عالياً على ثيمتها المركزية (العطر)، إذ يسبقها الحال (وحده) من أجل تركيز تشكيليّ أشدّ وأعلى قيمة على انفراد (العطر) بالحضور القويّ واللافت والمباشر على سطح المنمنمة، أما تشكيل الحركة الشعرية للعطر داخل حدود لوحة المنمنمة فإنه يقوم على ثلاثة عناصر، يتمثّل العنصر الأوّل في حركة الإقبال (مقبل)، ويتمثّل العنصر الثاني في حركة الإدبار (مدبر)، في حين يتوجّه العنصر الثالث إلى المكان المفتوح (في كلّ اتجاه) حيث تكتمل صورة المنمنمة. حركة المنمنمة حركة داخلية، متموّجة ودائرية. تسعى إلى وضع المظاهر التشكيلية مباشرة على سطح اللوحة، وتمتحن بصر التلقي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

في قدرته على الالتقاط السريع والخاطف لجوهر الفاعلية التشكيلية في الصورة.

يفيد تشكيل المنمنمات عند الشاعر ـ غالبا ـ من اللجوء إلى مرجعيات معينة، تستقي منها المنمنمة رؤيتها التشكيلية وعناصرها البصرية:

ألعطرُ نصٌّ يكتُبُهُ الوردُ بلغةِ الهواء.(٦)

يمكن تفكيك صورة هذه المنمنمة بإحالتها على مرجعيتين، الأولى نصيّة، تتمثّل بالدوال الورقية المتداولة في عرف الكتابة (نَصٌّ/يكتُبُهُ/بلغة)، والثانية تتمثّل باستحضار الأدوات الثلاثية المركزية التي نهضت عليها تشكيلية المنمنمة (ألعطرُ/الوردُ/الهواء)، وهي تشتغل على أصل الوحدات المكوّنة فيها.

حصل نوع من التّعاشق الخطّي البصري بين المرجعيتين على النحو الذي التقى فيه دال العطر بدال نص (العطر نصّ)، والتقى فيه دال (يكتبه) بدال الورد (يكتبه الورد)، والتقى فيه دال لغة بدال الهواء (لغة الهواء)، وأصبح كلّ لقاء بين أيّ دالّين منهما يؤلّف ضلعا من أضلاع مثلث صوري، تشكّله المنمنمة أمام بصر القراءة، ويمكن أن تتبادل الأضلاع حريتها في تبادل الأماكن على النحو الذي يضيف إلى الصورة قيمة تشكيلية أكبر في الطاقة التعبيرية والتصويرية للمنمنمة.

منمنمة العطر قريبة جدًّا من صور ومعان كثيرة في الحياة والأشياء على مستوى التداول الحسّي، ولاسيما تلك التي تتعلّق بالحبّ والعشق وما يتفرّع عنهما من دوال وفضاءات ومفردات وتشكيلات وحساسيات:

مثلما للعشّاق مواعيدُهُمْ.

تخرجُ العطورُ نُكهةً... نكهةً إلى مواعيدها...(٧)

ثمة تشبيه تمثيليّ في هذه اللوحة المنمنمة، تتوازى فيه صورة (للعشّاق مواعيدُهُم.) مع صورة (تخرجُ العطورُ نُكهةً... نكهةً إلى مواعيدها...)، إذ يقابل دال (العشاق) دال (العطور)، غير أن ثمة تفصيلاً حركيًّا يظهر بين العطور ومواعيدها هو (نُكهةً... نكهةً) ويختفي بين العشاق ومواعيدهم، على النحو الذي ينشّط فعالية التأويل؛ كي يضع القارئ مجموعة من الاحتمالات، توازي (نُكهة... نكهة)، وتخضع عادة لثقافة القارئ وفهمه وحساسيته ورؤيته للأشياء.

تتحرّك مفردات المنمنمة على ثلاثة محاور رئيسة، المحور الأول هو (العشاق)، والمحور الثاني هو(العطور)، والمحور الثالث المشترك هو (مواعيدهم/ مواعيدها)، وتهيمن هذه المحاور على سطح المنمنمة التشكيليّ وجوهر فاعليتها الدلالية، لكنّ الحراك الصوريّ يجعل المحاور كلّها في أعلى درجات طاقتها التشكيلية المتمثل بـ (نكهة... نكهة)، وما يوازيها من احتمال مشابه في الفاصل الزمكانيّ بين العشاق ومواعيدهم (للعشّاق .... مواعيدُهُم)، هو الذي يمنح لوحة المنمنمة قيمتها التشكيلية، بحيث يحرّض الدوال الصورية وأدواتها كي تعمل بأعلى كفاءة متاحة في إنجاز المنمنمة. صورة العطر في المنمنمة، تعتمد على آلية الانتشار والتغلغل في مسامات الأشياء، صورة تعنى بالتفاصيل الدقيقة الجزيئية، صورة حاضرة بقوّة داخل فضاء الإحساس والتخيّل، صورة حواسيّة من طراز رفيع:

لا يَرِثُ العطرَ إلاّ الهواءُ.(٨)

يعدّ (الهواء) الوسط المثاليّ الوحيد القابل لحركة العطر في الأشياء، والعلاقة بينهما

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

علاقة تداخل نسيجيّ لا حدود له؛ لأن (الهواء) حاضنة (العطر) وحياته، ومن دون (الهواء) يموت (العطر)، ميراثه الوحيد هو (الهواء)، وليس له مصلحة في أيّ ميراث آخر، على النحو الذي تأتي فيه أداة الاستثناء (إلا) ذات كفاءة علاميَّة عالية وحاسمة ونهائية في تحقيق الانتماء والحياة. إذاً عناصر المنمنمة هنا هي ثلاثة (العطر/الوراثة/الهواء)، وغالباً ما يتكرّر هذا الوضع الثلاثيّ في الكثير من تشكيلات المنمنمات هنا؛ إذ لا عطر بلا هواء، ولا ميراث للعطر سوى الهواء، فتتثبّت صورة المنمنمة ويتأكد شكلها على السطح وما وراء السطح بدلالة هذا المعنى المرسوم بدقة وعناية وحضور تشكيليّ باهر.

يعمل الفضاء التشكيلي للمنمنمة على تثبيت عناصر مختلفة للحركة، تسير في نسق دلاليّ واحد هي: (رحلة/هجرة/لا عودة)، توظّف عنصر الزمن في سياقات متنامية تنامياً دراميًّا متناسقاً ومتناغماً:

رحلةُ العطر هجرةٌ لا عودةَ منها.[٩]

إذ الرحلة حركة فضائية رحبة مفتوحة على المعاني والأشياء، أما الهجرة فحركتها ذات هوية تقتضي تركَ مكان واللجوء إلى مكان آخر، لكن (لا عودة) تذهب بمعنى الهجرة إلى أقصاها وتحمّل المعنى دلالات مضافة، تكشف طبيعة التجربة.

المرتكز التشكيليّ الذي تشتغل عليه المنمنمة (العطر) تبثّ دلالاتها وألوانها على العناصر وتشكّل معانيها البصرية والتخييليَّة على سطح المنمنمة، فـ (رحلة العطر) هي رحلة دائمة، تنطلق من المصدر لتتحوّل إلى (هجرة) نحو الأجساد والوجوه؛ كي تلتصق بها وتعيد إنتاج علاقاتها مع المحيط (المكان والزمان).

إذ تمتزج هذه الفعالية الحركية في نطاقه البصريّ والذهنيّ مع الروح والمزاج والجسد وتكون جزءاً منه، بحيث يستحيل فصلها (لا عودة)؛ لأنّ وظيفة العطر الجمالية تبرز على سطح المنمنمة، بوصفها حضوراً حارًّا مضيئاً وشاغلاً للحواس ومثيراً لرغباتها، وظاهراً بهويته الخاصة، العالية الإحساس والقوّة والتأثير وبعث موجات المعنى والدلالة والقيمة في الأرجاء والحدود كلّها.

يسيطر الفضاء التشكيليّ المثلّث دائماً على مساحات عمل المنمنمات، من خلال الأدوات الرئيسة، العاملة في هذا الحقل، وهي (العطر/الهواء/الورد)، ويمكن مقاربة أيّ مثلث تشكيليّ آخر في الطبيعة والحياة، يمكن أن يوازي هذا المثلث دلاليًّا وتشكيليًّا، يستعير منه ويعطيه، يمتدّ فيه ويفتح أفقه له:

كأنَّ العطرَ مَراكبُ/ والهواءَ بحرٌ/ والوردَ أشرعةٌ.[١٠]

المثلث الرئيس (العطر/الهواء/الورد) يوازي المثلث المنتخب (مراكب/بحر/أشرعة)، وتعمل أداة التشبيه (كأنّ) التي ابتدأت بها المنمنمة على جعل هذا التوازي قائماً وحاضراً أبداً، إن تشبيه (العطر) بـ (مراكب) يحيل على الحركة والانتظام والأناقة، وتشبيه (الهواء) بـ (بحر) يحيل على السعة والكثافة والانتشار والغموض، وتشبيه (الورد) بـ (أشرعة) يحيل على الانفتاح والتمظهر وشعرية المكان. تتداخل هذه العلاقات بكلّ كتلها وألوانها وخطوطها، وتتفاعل على النحو الذي يبقي صورة التوازي التشبيهيّ قائمة، لتصنعَ لوحةَ المنمنمة وقد توزّعت عليها الأدوات المشبهة والمشبهة بهندسة تشكيلية عالية، يمكن للمتلقي أن يتلقاها بوحداتها الجزئية، ويمكن في الوقت نفسه أن يتلقاها بخطابها التشكيليّ الكليّ.

بمـا أن المنمنمـة تتكوّن عادة من شبكة لوحات تشتغل على موضوع واحد (ثيمة)، يسعى الفنـان إلى تكريسهـا، فإنّ كلّ لوحة تمتـدّ في اللوحة السابقة واللوحـة اللاحقة على نحو ما وبتشكيلٍ اندماجيّ درامي:

ألوردُ أخرسٌ.

-عطرُهُ مَنْ يتكلَّمُ.(١١)

تعتمـد هـذه المنمنمـةَ في رؤيتها التشكيليـة على جزأيـن، يتواصلان ويتفاعـلان تشكيليًّا ودراميًّـا، الجـزء الأول يتمثّـل في صورة (الـورد أخرسـ)، ويتمثّل الجزء الثـاني في صورة (عطره من يتكلّم).

صـورة (الورد أخرس) هـي مرجعية المنمنمة، وهي صورة ذات تركيـز عالٍ في ثباتها؛ إذ تضفـي دلالة الخرسـ على الورد قيمة ثبات، تعـزل عنها أيّة إمكانية محتملـةً للحركة، لكنّ الصـورة الثانيـة الملحقة بـالأولى. تشكيليًّا ودلاليًّـا. (عطره من يتكلـم) تختزل (الورد) في الصـورة الأولى إلى (عطره) فقط، وتحـول (أخرس) في الصورة الثانية إلى (يتكلّم)، على النحـو الـذي يكون فيه العطرُ كلامَ الورد، وهو الذي يظهر علـى متن المنمنمة ويبرز تشكيليًّا على سطحها، بوصفه مظهرا يحرّك أرجاء الفعالية التصويرية في المنمنمة من ضيق الخرس إلى انفتاح الكلام.

تقـوم المنمنمـة على نسقين شعريـين متوازيين، يتضافـران من أجل إنتـاج قيمة تشكيلية واحدة، تبرز على سطحها:

ألعطرُ دائماً يتنكَّرُ لورده.

ألعطرُ دائماً ولاؤُهُ للهواء.(١٢)

يتساوى النسقان في فعالية الابتداء (ألعطرُ دائماً/ألعطرُ دائماً)، وهي تحيل على المرتكز التشكيلـيّ (العطـر) وديمومة حضوره في فضاء الرؤية (دائما)، غـير أنّ الفعل (يتنكّر) في النسـق الأوّل، يشيـع مناخا دلاليًّا، سلبيًّـا، يتوازى فيه عكسيًّا مع المصـدر (ولاؤه) في النسق الثـاني، حيث يشيع مناخـا دلاليًّا إيجابيًّا، على النحو الذي يخلق جـدلا وتجاذبا مضادا بين دلالة التنكّر الفعلية ودلالة الولاء المصدرية.

ولا يمكن الوصول إلى تفسير شعريّ لهذا التوازي المضاد من دون التوصّل بمنطقة الإسناد الفعلي (لورده) والمصدري (للهواء)؛ إذ يبدو الدال التشكيليّ (العطر) مغادرا منطقة الورد ومنفصلا عنه بحتمية حركية (يتنكّر)، وفي الوقت نفسه منتميا إلى الهواء باندماجية كليّة، حركيـة، تتجاوز الفعل لتصل إلى المصدر (ولاؤه)، لكـنّ العناصر الثلاثة، تظهر على سطح المنمنمة ظهورا تجاذبيًّا، يتوسطه (العطر)، مغادرا ومنتميا في لحظة تشكيلية بارعة.

القصيـدة المنمنمـة قصيدة تشكيـل بالدرجة الأولى، تقـوم على تثبيـت أركان التصوير التزويقيّ في متن اللوحة وإبراز ممكناتها الجمالية:

ما أقرب الحب (بوصفه عطراً) إلى الريح(١٣)

تعتمـد القصيدة المنمنمـة في تشكيلها هنا على عنصرين متضاديـن، أحدهما مستلّ من جوهـر الفعـل الإنسـانيّ في الحياة وهو (الحـب)، والآخر أحـد التمظهـرات المشؤومة التي تنتجهـا (الريح)، هذا التضاد الدلاليّ، يكاد يختفي علـى سطح المنمنمة من خلال الصورة المكانيـة التي تحتوي العنصرين المتضاديـن (الحب/الريح)، متمثلة بـ (ما أقرب)، بالرغم

من أن عبارة (ما أقرب) في حضورها المكانيّ داخل المنمنمة لا يحيل على حصول القرب في المنظور المكانيّ المرئيّ، بقدر ما يفترضه ويوحي به ويحيل عليه تخييليًّا .

من هنا يصبح عمل الجملة الاعتراضية الموضوعة بين هلالين (بوصفه عطراً) تنفيذاً إجرائيًّا لهذا القرب المحتمل؛ إذ إن الموصوف (عطرا) إنما هو تجلٍّ نوعيّ من تجليات (الحبّ) وصورة شميّة من صوره، مكتظّة بالحساسية الإيروسية التي تشغّل الحواس جميعاً، فالصورة الحاضرة على سطح المنمنمة هي صورة (العطر) الطالعة من بؤرة (الحب)، لتقابل صورة (الريح) .

إذ تتفق الصورتان في شكلهما الفضائيّ الطائر، على النحو الذي يشعل صراعاً سيميائيًّا بين (العطر) الذي جذره (الحب) في رمزيته السيميائية الباعثة على الفرح والبهجة واللذة، و (الريح) المرتبطة دلاليًّا بالشؤم والخراب والموت، فتتأكد جمالية التعبير البصري في المنمنمة من فعالية التجاور (ما أقرب)، حيث يظلّ الجدل قائماً والصراع أزليًّا على صعيد التصوير في تشكيل المنمنمة، وعلى مستوى البعد الرمزيّ التعبيريّ في إشكالية المعنى الشعريّ التي تنتجها (ماكنة) الدلالة في القصيدة.

تقدّم المنمنمة حساسية العلاقة الجدلية والجوهرية والمصيرية بين (العطر) و(الورد)، عبر شبكة مظاهر، تصوّر حالات هذه العلاقة:

متى تعودُ أيها العطرُ؟
يتساءلُ الوردُ أسيانَ
في الحديقة.(١٤)

المنمنمة هنا ذات طبيعة حوارية، تقوم في تشكيلها على آلية الاستفهام (يتساءل) التي يستخدمها المصدر (الورد)، في حالة شعورية خاصّة (أسيان) داخل حاضنة المكان التقليدية (الحديقة) .

إن طبيعة التساؤل: «متى تعودُ أيها العطرُ؟» مشحونة باليأس واللاجدوى وانعدام احتمال التحقق، ويتحوّل السؤال في نطاق هذا الفضاء إلى محنة ترسمها جدلية العودة واللاعودة؛ لأنّ العطر كالنهر، لا يعود إلى منبعه، كما لا يعود العطر إلى ورده. ولوحة المنمنمة تستثمر الأفق التشكيليّ الذي تكوّنه شبكة العلاقات المكانية والزمنية والحالية بين العطر والورد، الورد والحديقة، سفر العطر وأسى الورد، السؤال وحلم الإجابة، التمنّي والحلم؛ من أجل أن يتوزّع على مساحة اللوحة ويكوّن خطاب المنمنمة التشكيليّ.

لاشك في أن صورة المنمنمة على هذا المستوى الرفيع من التشكيل الشعريّ المتميز والواعي، يدل دلالة أكيدة على حساسية شعرية، تذهب إلى منطقة عملها وقد تسلحت برؤية شعرية عارفة، إذ تمظهرت قصيدة المنمنمة هنا ومن خلال هذا الأنموذج الذي قام فيه الشعر التشكيليّ برواية كتاب العطر على هيئة منمنمات، تنتشر على مساحة الفضاء التشكيليّ المعدّ لها بطريقة فيها امتلاء واضح في الفكرة، والتحويل، والتشكيل، والصياغة، والهندسة، ورسم المفردات وتعبئتها بالمعنى والقيمة والدلالة، فضلاً على قدرة واضحة أيضا نحو إثارة نوازع التلقي بكلّ فعالياتها المتاحة والممكنة، على النحو الذي تحولت فيه (قصيدة المنمنمة) إلى قصيدة ذات طبيعة وشخصية، فيها قدر كبير من الاستقلالية النوعية، على صعيد التشكيل والكتابة والتعبير والتدليل .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصيدة اللوحة:

تتشكّل قصيدة اللوحة من طبيعة التداخل الفنيّ الأجناسيّ بين الشعر والرسم، ويسعى الشعر فيها إلى الإفادة من تقانات فنّ الرسم في تشكيل اللوحة بأبعادها الفنية كافة، ولاسيما في إمكانية وضع حدود للصورة الشعرية داخل إطار اللوحة المتخيّلة في إطارها البصريّ، وثمة إمكانات شعرية في القصيدة الجديدة، تساعد الشاعر على استلهام المعطيات التشكيلية في فنّ الرسم لتشييد اللوحة. وتعدّ القصيدة اللوحة أحد النماذج البنائية الشعرية الحديثة التي لا تخلو من رصيد ما في أشكال القصيدة العربية القديمة، غير أن الشاعر الحديث التقط الفكرة الأساسية التي تنهض عليها هذه القصيدة وراح يطوّر في أنموذجها ويشتغل على خصوصيتها؛ لتقديم رؤية جديدة في الكتابة الشعرية، يمكن أن تناسب العصر، إذ إن هذه القصيدة «تقدم فكرة أو انطباعاً أو صورة باقتصاد شديد»(١٥) تمتحن فيها كفاءة اللغة الشعرية في العمل.

وتشتغل في أنموذج صياغتها وحساسية مقولتها على معنى خفيّ مستور وإيحاء باطني عميق[١٦]، لابث في المخيّلة النشطة، يتمركز في الجوهر مثلما يتمظهر في السطح على النحو الذي يحتاج فيه القارئ إلى إيجاد الرابط الدلاليّ والجماليّ الدقيق بين البنية السطحية لها والبنية العميقة، حيث تتكشّف لعبتها الشعرية الصورية التي هي القصيدة كلّها عن رؤية تصويرية بالغة الدقّة والالتئام والصيرورة.

إنّ القدرة الإجرائية على قراءة البنية السطحية في هذه القصيدة هي الكفيلة باستكشاف نيّاتها الشعرية أولاً، إذ هي تمثّل "جانباً يكمن وراء السطح الجماليّ الحسّيّ الأوليّ لها، وهذا الجانب هو المعنى الذي أراد الشاعر نقله إليك ونقلك إليه، بما للألفاظ من قدرة إيحائية ودلالة معنوية مجازية، ينتقل الذهن إليها عن طريق الربط المحكم، القائم على اكتشاف العلاقات المناسبة بين الدلالتين الوصفية والمجازية، وعلى براعة الشاعر في تنسيق عناصر الصورة، لا بحسب ما لها من أبعاد في واقعها العيانيّ المرصود، وإنما بحسب تناغم عواطفه وذبذبات مشاعره وأحاسيسه وأفكاره. فهذا الجانب إذن شيء يفهم عبر السطح الجماليّ الحسيّ الأوليّ للصورة، ويحسّ من خلالها بحيث يكون السطح الأولي (الصورة الأولى) بمثابة الجسر الموصل إليه"[١٧]، وكلّما تمكّن المتلقي من التوغل أكثر في أعماق القصيدة اللوحة؛ استطاع أن يكتشف حيويتها التشكيلية ويقف على مقولتها الفنية والجمالية.

تقوم القصيدة اللوحة في أسلوبية تشكّلها وبناء معمارها الشعريّ المركّز «برعاية حركة الصور ودورانها التشكيليّ في طبقات النصّ عبر انعكاس المرايا على شبكة الوحدات والمنظومات والرؤى والحقول»[١٨]، على النحو الذي يفضي إلى كيان شعريّ عالي الهندسة والدقة، على صعيد إنتاج جماليات التشكيل والتعبير.

تنهض القصيدة اللوحة أولاً على إطار زمنيّ ذاكراتيّ، يسوّر مفرداتها ويحيط بمكوّناتها ويسمح لحياتها التشكيلية بالتمظهر:

... أهدى الوَقتُ الضّوءَ نعالَيْن.
فَصارَ يمشي...
ويُبَقّعُ وَجهَ الليل بالنّجوم.[١٩]

الهويــة التشكيليــة للوّحــة الشعرية تخضــع لمجريــات وأنشطة الفعل (أهــدى)؛ كي يحيل موضــوع اللوحة على فلسفة الهبَة، وتتشكّل اللوحــة من ثلاثة عناصر رئيسة مشتبكة صوريًّا، هــي (الوقت/الضوء/نعالين)؛ إذ (الوقت) هو الفاعل الذي يقوم بفعل الإهداء، و(الضوء) هو المفعول الذي يستقبل الهدية، و(نعالين) هو المفعول الثاني الذي يمثّل جوهر الهدية.

اللوحــة عند هذا الحدّ هي لوحــة شبه ثابتة، تحتل فيها العناصــر الرئيسة كامل المساحة التشكيليــة لهــا، وتهيمن على فضائها، لكــنّ المستوى الثاني من اللوحة، حيــث تبدأ العناصر الرئيسة بالعمل داخل كيانها، تنقل الفضاء التشكيليّ إلى مستوى عالٍ من الحركة، إذ يشرع عنصــر (الضوء) باستخدام هديته (نعالين) علــى أرض اللوحة «فصَار يمشي»، عبر فعلين متعاقبــين، يحتشــدان في مسار واحــد، يعقبها في السطــر اللاحق فعل آخــر معطوف عليها (ويبقّع)، وهو فعل تشكيليّ، لونيّ، يترك أثراً.

يتمظهــر هــذا الأثــر في «وجــه الليــل بالنجــوم» بوصفه الخلفيــة الأســاس للوحة، و(النجوم) المضيئة التي تبقّع هذا الوجه بكرات الضوء، لتتحوّل القصيدة اللوحة هنا إلى أكــثر من طبقة، في كلّ طبقة ثمة إنتــاج تشكيليّ، يخرج من وحي الطبقة الأخرى، علــى النحو الذي تفترض فيه اللوحة الشعرية متلقيــاً، عليه أن يتعاطى في تلقّيه معها من الزوايا المحتملة كلها؛ كي يتمكّن من الإحاطة بحدودها وجوهرها وطبقاتها.

يمكن استثمــار بلاغة التشبيه الشعريّ من أجل صياغة لوحة شعرية، يشتغل فيها عنصر التشكيل بأبعاده كافة:

دَمعَةُ الشّاعرِ كبيرةٌ تُشبهُ طفلاً يتَعَلّقُ بأهدابِ أُمّه...(٢٠)

تهيمــن علــى مساحة اللوحة صــورة «دَمعَةُ الشّاعرِ كبيرةٌ»، وهــي تتألف من ثلاثة عناصر تشكيليــة، العنصر الأول هو (دمعة) وهو العنصر الجوهــريّ المرئيّ، ويكتسب هذا العنصر قيمتــه مــن العنصر الثاني المضاف إليــه (الشاعر)، لتتلوّن بألوانه وصفاتــه وتأخذ أبعادها الدلالية من خلالــه، ويضيف العنصر النعتيّ الثالث (كبيرة) طاقة تشكيلية وصفية بصرية للعنصر الأول (دمعة).

اللوحــة بهذا الشكل لوحة قــارّة، تتمتّع بثبات تشكيليّ كبير، بالرغم من حركتها الداخلية، ذات الطبيعــة الإيحائيــة والرمزيــة، المتركــزة في (دمعــة الشاعر)، وما تفــرزه من إحالات وتكوينــات وتصــوّرات وتأويــلات، لكنها حــين تنتقل إلى الجــزء الثاني مــن تشكيلها المتمثل بصــورة التشبيــه بدلالة الفعل (تشبــه)، فإنها تخضع لإعــادة إنتاج تشكيليــة وكأنها ترسم صــورة أخــرى موازية لها داخل اللوحة نفسها، إذ إن الصورة المشبهــة «طفلاً يتَعلّقُ بأهدابِ أمّــه...» تؤنســن (دمعة الشاعر) أنسنة طفولية (طفلاً) وتــبرز حركته الداخلية على سطح اللوحــة؛ كي تتمثّل (يتعلّق بأهداب أمه)؛ تدليلاً علــى تشبّث الدمعة بالعين إلى الدرجة التي تبقى فيها معلّقة (يتعلّق) ولا تسقط.

تبدو اللوحة الشعرية وكأنها مؤلّفة من طبقتين شفافتين، الواحدة أمام الأخرى، تتداخلان في الرؤية البصرية للمتلقي وتتماهيان على نحو عاكس ومثير، يستحيل فيه تلقّي طبقة منهما دون أخرى.

تحــاول القصيدة اللوحة دائماً أن تفيد من إمكانات اللوحة في واقعها التشكيليّ بمفرداتها وقيمها وحدودها و تمظهراتها:

غالباً ما يُشَبَّهُ لي أنَّ الصّورةَ المُعلّقةَ في الحائطِ
تُشبهُني.
وغالباً ما تَندّسُ إلى جانبي في الفراش،
وأحياناً تأخُذني في بعضِ الليالي وتُجلِسُني إليها
في الإطار.[٢١]

تبـدو «الصّورةَ المُعلّقـةَ في الحائط» هي الأنموذج الصريح الـذي يحيل على اللوحة شكلاً ومفهومـاً، ثـم تأتي فعالية الرؤيـة البصرية والمتخيلـة «يُشَبَّهُ لي» لتفعّل ثبـات الصورة عبر حـراك تشبيهي «غالبـاً ما يُشَبَّـهُ لي أنَّ الصّورةَ المُعلّقـةَ في الحائطِ/تُشبهُنـي»، ينقلها إلى فعالية نشاط بلاغيّ منتج .

في الطبقة الثانية من طبقات تشكيل اللوحة الشعرية في القصيدة، تغادر الصورة المعلّقة مكانهـا الثابـت في الحائط، لتمارس فعـلاً حيويًّا مخصوصـاً، لا يخلو مـن إيروسية حسيّة صريحة «وغالباً ما تَندّسُ إلى جانبي في الفراش»، ليتّسع حجم اللوحة فتصبح بحجم المكان الـذي يجري فيه الفعـل المتخيّل والمتصوّر، وتأخذ الطبقة الثالثة مسـاراً معاكساً لمسارها في الطبقـة الثانيـة، إذ تنتقل الحياة بحركتها كليةً إلى داخل إطـار اللوحة «وأحياناً تأخُذني في بعضِ الليالي وتُجلِسُني إليها /في الإطار»؛ كي تضجّ اللوحة بالحركة والفعل والحياة في أعلى وأوسع طاقة تشكيل ممكنة .

وبهذا فإنّ القصيدة اللوحة هنا تتوزّع على ثلاثة أشكال، الشكل الأول الثابت على الحائط، والشـكل الثاني الذي يتحوّل فيه المكان كاملاً إلى لوحـة، والشكل الثالث الذي تستضيف فيه اللوحـة فعاليـات المكان كلّهـا، وبتضافر الأشـكال الثلاثة تشكيليًّا؛ يتحقـق المعطى الجماليّ المتكامل للقصيدة اللوحة .

عَـيْنُ الشاعـر التشكيلية هي التي ترسم اللوحة وتؤثث قصيدتـه بها، استناداً إلى حجم القدرة التخييلية والتصوّرية التي تمارسها عينه في هذه الفعالية التشكيلية:

غالباً
ما أرى في الشتاء:
كأنَّ النجومَ جثثٌ.
والغيمَ ترابٌ.
والسماءَ مقبرة.[٢٢]

إنّ الإطـار التشكيلـيّ للقصيدة اللوحـة هو(الشتاء) الذي يخضع لعـين الشاعر الرائية (أرى) داخـل سياق زمنيّ واسع نسبيًّا (غالباً)، ومن ثـمّ تنتقل العين إلى المساحة الداخلية للّوحـة بعد أن يحيطها (الشتاء) بوصفه إطاراً، ويفرض عليهـا فضاءً دلاليًّا وصوريًّا معيناً، فتبدأ بتوزيع مفردات اللوحة وتسيير حساسيته التشكيلية، انطلاقاً من رؤية تشبيهية؛ بدلالة أداة التشبيـه (كأنّ)، وهـي تخطط وتلوّن وترسم بعين الشاعر التـي تضع مفردات الطبيعة داخـل اللوحـة (النجوم/الغيمة/السمـاء)، موازيـة لمفـردات مشبّهات بهـا، تقترحها عين الشاعـر (جثث/تراب/مقبـرة)، بالشكل الذي يتـزاوج فيه السماويّ بالأرضـيّ داخل بؤرة اللوحـة، وهو يكشف عن حساسية شعرية، تهجـو (الشتاء) تشكيليًّا ودلاليًّا . إن استراتيجية تشكيـل القصيدة اللوحـة تعتمد بدرجة رئيسة وجوهرية على مفـردات الطبيعة ومعطياتها،

بوصفها تختزن كمًّا هائلاً من العناصر الصالحة لهذه المهمة التشكيلية:

البحرُ رحباً يفتحُ للشمسِ ذراعيه.
كأنهما عاشقان/
وكأن الفضاءَ لهما سرير.(٢٣)

العناصر الأساسية المؤلّفة للقصيدة اللوحة هنا هي (البحر/الشمس/الفضاء)، إذ يلعب (البحر) الدور التشكيليّ الدلاليّ للذكورة، وتلعب (الشمس) الدور التشكيليّ الدلاليّ للأنوثة، في حين يقوم (الفضاء) بدور الوسيط (سرير) الذي تجري عليه فعاليات اللقاء العشقيّ المشبّه (كأنهما عاشقان).

الذكر (البحر) أرضيّ، مائيّ، ممتدّ على المنطقة السفلية من اللوحة، يتحرّك بزرقته ورحابته، مشرعاً نحو الأعلى لاستقبال الأنثى (الشمس) في أية لحظة ممكنة «البحرُ رحباً يفتحُ للشمس ذراعيه»، وهذا الجزء الذي يغطّي نصف اللوحة من الأسفل هو الذي ينتج التأويل الشعريّ التشكيليّ الذي يفترض موضوع اللقاء العشقيّ بين البحر والشمس (كأنهما عاشقان).

وحين يحقق هذا التأويل الشعريّ افتراضه التشكيليّ، وتتكوّن العلاقة بين البحر أسفل اللوحة والشمس أعلى اللوحة، يبقى الفضاء بينهما (وسط اللوحة) فارغاً من المعنى، وفاصلاً بين طرفي العملية العشقية المحتملة، على النحو الذي يدفع آلة التأويل الشعريّ التشكيليّ للمضي قُدُماً في استكمال صورة اللوحة، فيحقق إضافة تشكيلية بارعة، تضع كلّ مفردات اللوحة في مسارها التشكيليّ المحكم «وكأن الفضاءَ لهما سرير»، إذ تتشابك خطوط اللوحة وتترابط أجزاؤها ويتعاشق البعدان التشكيليّ والدلاليّ؛ للوصول باللوحة إلى أعلى درجات التماسك والإيحاء والإيقاع.

القصيدة اللوحة تحتاج دائماً إلى ذكاء شعريّ تشكيليّ خاص، يعرف كيف يستثمر حدود الدال الشعريّ وطاقاته وعلاقاته ومرجعياته؛ لينهض بالمهمة التشكيلية التي تجعله يؤدي وظيفتين في آن:

كلّ فكرة أتصيّدُها أُلبِسُها وجهي وثوبي
وخُفّيّ.(٢٤)

يقترح الدال الشعريّ (كل فكرة) صورة تكرارية لاستمرارية تلاحق (فكرة) في (كلّ) خارج قيد الزمن، فهذه (الفكرة) قد تأتي في أية لحظة، لتجد مساحة اللوحة قابلة لاستضافتها وإحلالها فيها، وتأخذ (كل فكرة) دلالتها عندما تكون صيداً للراوي الشعريّ التشكيليّ (أتصيّدها)، مقترحا على اللوحة استقبالها أولا، ثم يمارس بعد ذلك فعالياته التشكيلية على أرض اللوحة بوساطة الفعل الحسّي الأنوي (ألبسها).

إنّ الفعل في جملة (ألبسها) هو فعل تشكيليّ، صوفيّ، يؤنسن الفكرة ويجعلها بصريًّا في مواجهة شخصية الراوي الشعريّ التشكيليّ، وحين تتوزّع فعاليات الإلباس على (وجهي/ثوبي/خُفّي) فإنها تعتزم استكمال الهيئة العمودية لشخصية الفكرة المؤنسنة، الموازية لشخصية الراوي؛ إذ تحقق المستوى العلويّ في وجهي، والمستوى السفليّ في (خفّي)، والمستوى الجسديّ، الممتد بين الوجه والخفّ الذي يغطيه (ثوبي)، على النحو الذي تمتزج فيه (الفكرة) المتصيّدة مع قوام الراوي الشعريّ التشكيليّ، ويحيل أحدهما على الآخر داخل القصيدة اللوحة وخارجها .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصيدة اللوحة عند الشاعر، تتشكّل أحياناً بأكثر من إطار، إطار خارجيّ له وظيفة حاضنة كليّة، لا تمسّ جوهر اللوحة، وإطار داخليّ، يقدّم صورة اللوحة:

لا شيءَ أجملُ منْ عبارة مُلَيَّلَة
شَهِيقُها: ضَوءٌ،
والزَّفيرُ: نجوم.(٢٥)

إنّ جملة (لا شيءَ أجملُ) تمثّل الإطار الخارجيّ الذي يحيط اللوحة ويسوّرها بالمعطى الجماليّ، وهو يبثّ إشعاعاته من الخارج نحو الداخل، أما الإطار الداخليّ فتمثّله جملة (عبارة مُلَيَّلَة) وهي تحيل خطيًّا على الكتابة (عبارة)، وتحيل على الفضاء الزمنيّ المنتخب (مليّلة)، لتملأ خلفية اللوحة بالسواد الكتابيّ، المشحون بالجمال المتسرّب من الإطار الخارجيّ.

تبدأ اللوحة بعد ذلك بالتعبير عن شخصيتها التشكيلية، ذات الطابع الثنائيّ المتزامن (شهيقها/زفيرها)، في إحالة بشرية تؤنسن العبارة المليّلة، تحصر التشكيل في حدود عملية التنفّس المزدوجة التي تفترض وجهاً مكوّناً من فم وأنف وهواء، وحين تتدخّل بلاغة التشبيه لتصف (شهيقها) بـ (ضوء) وزفيرها بـ (نجوم) فإن الوجه المقترح المهيمن على بؤرة اللوحة في إنتاج الشهيق والزفير، يتحوّل إلى فضاء سماويّ، ينتج ضوءاً ونجوماً، يزيّن ليل العبارة بالنور، إذ تتأكد هنا قيمة الجمال المقترحة في الإطار الخارجيّ الذي لا يكفّ عن تموين وحدات اللوحة التشكيلية بالقيم الجمالية.

إنّ آلية التوازي التشكيليّ والدلاليّ تعدّ واحدة من أهم آليّات عمل القصيدة اللوحة، عبر ما تفرزه حالة التوازي من أسئلة بصرية، تحرّض المتلقي على الإسهام في رصدها ومعاينتها واقتراح حلولها:

حقاً الفكرةُ خيالٌ/ والعباراتُ خيولٌ.
وما الورقةُ إلا بريةٌ/ وما بين السطور اصطبل.(٢٦)

يمكن وضع تحليل بصريّ خطّيّ لحركة التوازيات؛ كي يتّضح نظامها التشكيليّ الذي يعمل أفقيًّا وعموديًّا:

الفكرة ---- خيالٌ
العبارات ---- خيولٌ
الورقة ---- بريةٌ
ما بين السطور ---- اصطبل

على الصعيد الأفقيّ تشكل (الفكرة/العبارات/الورقة/مابين السطور) الكيان النصّيّ للقصيدة، وتشكّل (خيال/خيول/برية/اصطبل) الكيان الشعري لصورة من صور الطبيعة، وبحاصل جمع النسقين العموديين؛ نحصل على (القصيدة اللوحة).

يقابل دال (الفكرة) دال (خيال) مقابلة تشبيهية، ترتفع (الفكرة) بها إلى مستوى (خيال)، فتنفتح على آفاق لا حصر لها بدلالة سعة (خيال) وعمقها وشعريتها، ويقابل دال (العبارات) دال (خيول) مقابلة تشبيهية، ترتفع (العبارات) فيها إلى أعلى درجة متاحة من القوّة والجمال والسرعة والإحالة على الميراث البطولي، بدلالة (خيول) وهي تتمتّع بكل هذه المعاني الموحية التي تختزنها ذاكرة الراوي الشعريّ التشكيليّ المصوّرة، فيما يقابل دال (الورقة) دال (برية)؛ للإحالة على معاني البياض والصفاء والعذرية والانفتاح على غزو

محتمل، يتمثّل بسواد الكتابة على (الورقة) وإقدام المكتشفين والمغامرين والباحثين عن الجديد والمدهش والغريب والغامض في (برية)، ويبقى (ما بين السطور) بعد أن تمتلئ (الورقة) بالكتابة مكانا فارغا (اصطبل) تسكنه الخيول.

القصيدة اللوحة تتحوّل إلى مشهد بصريّ، متعدد الأجزاء، يحتاج إلى رصد دقيق ومعاينة كليّة، تحيط بحركة العلاقات التشكيلية أفقيًّا وعموديًّا.

تمثّل الحركة التشكيلية في قصيدة اللوحة عنصراً مركزيًّا بؤريًّا في إنجاز حساسية صورية خاصّة ونوعية، تضاعف من قيمتها على مستويي التدليل والتشكيل:

يظلّ حائراً يتلفّتُ الفجرُ، ولا يدري كيفَ يودّعُ الليلَ

وفي آن يفتحُ البابَ للصباح.(٢٧)

إنّ حركة (الفجر) في عبارة «يظلّ حائراً يتلفّتُ الفجرُ» تتشكّل من خصب الأداء الشعريّ للفعل (يظلّ)، في دلالته على الاستمرار والمطاولة، والفعل (يتلفّت) الذي يملأ الصورة داخل اللوحة بنشاط حركيّ في الاتجاهات كلّها، فضلاً على معنى الدال الخبريّ (حائراً) وهو يعمّق عمل الفعلين في الصورة. وإنّ كثافة العبارة الشعرية التشكيلية في مركز مساحة اللوحة تنفتح بعد ذلك على مجال تشكيليّ أوسع، يعيد صياغة الصورة، استناداً إلى حساسية التفاصيل والأجزاء والمكوّنات، التي تغني معنى حيرة الفجر وتلفّته، فينشئ (الفجر) وهو يتوسّط مركز الصورة جناحين تشكيليين له، الأول «لا يدري كيفَ يودّعُ الليلَ»، حيث إنه يقف على أطراف (الليل) الذي يغادر نحو غيابه، تاركاً الفجر دليلاً مؤقّتاً عليه، وهو يأخذ من صورة الليل ما تبقّى من ذيول ظلمته وسواده في أكثر حالاته شفافية وخفوتاً وضعفاً، وفي الوقت نفسه (وفي آن) يتّجه صوب الجناح الآخر «وفي آن يفتحُ البابَ للصباح» ليميل إلى جهة الضوء والنور، مستعيراً منها ما تيسّر من بشائر الضوء والنور. بهذا تتشكّل صورة (الفجر) اللحظوية داخل قصيدة اللوحة بين ليل مغادر وصباح قادم، في وضع تعبيريّ وتشكيليّ يفسّر القيمة الدلالية والصورية الحيّة والتلفّت إلى الجناحين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحركة البصرية هي التي تؤثث دائماً أرض القصيدة اللوحة بقيم التشكيل ومعاينة دلالاته المتنوعة المتنامية:

مطرٌ صاعدٌ.

مطرٌ نازلٌ، خيوطُ الشمس(٢٨)

تقوم الحركة البصرية على تواز تشبيهيّ بين صورتين تكونان جوهر اللوحة، الصورة الأولى تسلّط بصر التلقي على دال (مطر) وهو يتكرّر في السطرين الشعريين، ينتج حركته في السطر الأول بدلالة الصفة (صاعدٌ)، وينتج حركته في السطر الثاني بدلالة الصفة (نازلٌ)، ولا شك في أنّ الحركة التي تتراءى أمام بصر التلقي للمطر (صاعد/نازل) هي حركة مشوّشة، تبدو فيها صلة الخطوط المطرية بالاستقبال البصري، متوحّدة بين السماء والأرض، على النحو الذي يفسّر حضور الصفتين المتضادتين (صاعد/نازل).

إنّ هذا المنتج الصوريّ للنسق الأول في صورة اللوحة هو الذي يمنح النسق الثاني (خيوط الشمس) معناه التعبيريّ والتشكيليّ، فـ (خيوط الشمس) أمام بصر التلقي المشوّش أيضاً تبدو في صلتها القائمة بين الشمس والأرض ملتبسة في صعودها وهبوطها؛ إذ يلتقطها بصر المتلقي صاعدة مثلما يلتقطها نازلة.

تظلّ الصورتان حاضرتين في اللوحة، وتسهم الحركة (صاعد/نازل) في بعث أقصى طاقة تشكيل شعرية ممكنة للوصول بالقصيدة اللوحة إلى كينونتها المطلوبة.

الحواشي:

(١) هربرت ريد، طبيعة الشعر، ترجمة الدكتور عيسى علي العاكوب، مراجعة الدكتور عمر شيخ الشباب (دمشق: منشورات وزارة الثقافة،١٩٩٧م)، ص٤١ .

(٢) الإنترنت، شبكة الفيس بوك العربية .

(٣) رعد فاضل، منمنمات، السلسلة الأدبية التي تصدرها المديرية العامة لتربية نينوى العدد (١١)، نينوى، ٢٠٠٩م.

(٤) المصدر نفسه.

(٥) ديوان امرئ القيس، تحقيق مصطفى عبد الشافي (بيروت: دار الكتب العلمية للنشر، ٢٠٠٤م)، ص١٩.

(٦) ديوان (منمنمات).

(٧) المصدر نفسه.

(٨) المصدر نفسه.

(٩) المصدر نفسه.

(١٠) المصدر نفسه.

(١١) المصدر نفسه.

(١٢) المصدر نفسه.

(١٣) المصدر نفسه.

(١٤) المصدر نفسه.

(١٥) صالح أبو إصبع، الصورة الشعرية، مجلة الثقافة العربية، العدد ٧، السنة ٥، ١٩٧٨م، ص١٩.

(١٦) أدونيس، زمن الشعر (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢م)، ص١٦٠ .

(١٧) د.مجيد عبد الحميد ناجي، الصورة الشعرية، مجلة الأقلام، العدد ٨، السنة ٩، بغداد، ١٩٨٤م، ص٧.

(١٨) د.محمد صابر عبيد، مرايا التخييل الشعري، ط١ (عمّان: دار مجدلاوي للطباعة والنشر، ٢٠١٢م)، ص٣ .

(١٩) ديوان (منمنمات).

(٢٠) المصدر نفسه.

(٢١) المصدر نفسه.

(٢٢) المصدر نفسه.

(٢٣) المصدر نفسه.

(٢٤) المصدر نفسه.

(٢٥) المصدر نفسه.

(٢٦) المصدر نفسه.

(٢٧) المصدر نفسه.

(٢٨) المصدر نفسه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شِعريَّةُ الإبيجرام عند محمَّد الغُزِّيّ

(قراءة في الخطاب الصوفيِّ)

أ.د. حافظ المغربي - مصر

كلمة في البدء:

أحسب أن القارئ لديوان الشاعر التونسي المعاصر محمد الغزي (كثير هذا القليل الذي أخذت)(١)؛ سوف تستوقف بصيرته الشعرية ملحوظتان مهمتان، أولاهما: غلبة المقطوعات/ القصائد القصيرة في مقابل المطولات/ القصائد الممتدة؛ إذ بلغت المقطوعات ما يربو على عشرين مقطوعة في مقابل ثلاث أو أربع قصائد طويلة، أما الملحوظة الأخرى فتتمثل في غلبة الخطاب الصوفي، إن لم نقل تملكه لأكثر قصائد الديوان، وبخاصة المقطوعات.

وقد لا أبالغ إذا قررت أننا من خلال استبطان قصائد الديوان، نعيش تجربة صوفية لها خصوصيتها مع شاعر صوفي فقه دواعيها وأسبابها؛ من قبيل معايشة حقيقية لأتونها وحُميَّاها وتجلياتها؛ بمعنى أننا لسنا مع شاعر معاصر يستلهم التراث الصوفي فكرا ولغة كما فعل غيره كصلاح عبد الصبور وأدونيس مثلا، بل إننا مع شاعر متصوف، له في تصوفه ومن تصوفه قضايا ومواقف، سوف تبين عنها تجربته الصوفية الشعرية من خلال التحليل الفني.

وقد مثّل تجربة الغزي الصوفية مقطوعات غاية في القصر كمًّا، غاية في اختصار المعنى ونتاج الدلالة من المسكوت عنه كيفا في الوقت نفسه. وهذا التوصيف لمقطوعاته يجعلنا نعدها فنًّا أطلق عليه النقاد فن (الإبيجرام) وهو فن يخبرنا عن هويته د. عز الدين إسماعيل بقوله: "وحين تذكر (الإبيجرام) في النقد الأدبي يكون المقصود بها بصفة عامة القصيدة القصيرة التي تتميز على وجه الخصوص بتركيز العبارة وإيجازها، وكثافة المعنى فيها، فضلا على اشتمالها على مفارقة، وتكون مدحا أو هجاءً أو حكمة. وقد عرفها الشاعر الرومانسي الإنجليزي كوليردج بقوله: إنها كيان مكتمل وصغير؛ جسده الإيجاز والمفارقة روحه"(٢).

وقد ذكر د. طه حسين أن من مميزات فن (الإبيجرام) أنه يمتاز "بخصلة أخرى، وهي أن تكون المقطوعة منه أشبه بالنصل المرهف الرقيق ذي الطرف الضئيل الحاد، قد رُكب في سهم خفيف لا يكاد ينزع عن القوس حتى يبلغ الرميَّة ثم ينفذ منها في خفة وسرعة ورشاقة لا تكاد تحس"(٣).

وسوف تحاول دراستنا أن تبين عن دور (إبيجرام/ مقطوعات شعر الغزي) في اعتصار شعرية الخطاب الصوفي، الذي كلما اتسعت فيه الرؤية ضاقت العبارة(٤)، على حد قول النِّفَّري (واحد من أهم أعلام المتصوفة). ولعل هذا يجعلنا نبادر بإعلان ما يصبو هذا البحث إلى تحقيقه، من حيث رؤية الباحث إلى أن فن (الإبيجرام) تماشيا مع قول النِّفَّري، وانسجاما مع هويته فنًّا يعادل بين الكم والكيف شكلا ومعنى، أو لغة ودلالة، هو فن مهيأ

لأن يكشف عن شعرية الخطاب الصوفي، الذي يمثل ضيق العبارة كمًّا وتركيزًا في مقابل اتساعها، من خلال المسكوت عنه معنى ودلالة؛ لتتواءم في النهاية مع مفهوم النفري حول اتساع الرؤية الصوفية ذات الخصوصية والسريَّة.

وقد رصدتُ رؤى الغزي الصوفية من خلال خطابه الشعري وفق (إبيجرامه) في عدة قضايا ومواقف، نذكر منها: قضية (الشرب والسكر)، قضية (الموت والحياة بين الروح والجسد)، قضية (الانفصال والحلول بالذات الإلهية وما يتصل بها من حديث عن وحدة الوجود). وسنكتفي - وفق دواعي محدودية مساحة النشر - بالقضية الأولى فقط، مرجئين الأخرى ربما لبحث قادم.

وهذه قضايا على وعورتها وما تتطلبه من دأب وحذر، سأسعى إلى مسها - فيما أزعمه من موضوعية - مسًّا خفيفا، ولكنه يبين عن رؤية محايدة لما يراه الخطاب الصوفي وفق خصوصية رؤاه وما تجليه مصطلحاته، دون أن يعلن الباحث مباشرة عن موقفه من رؤى أعلامهم ومواقفهم فلسفةً، أو دينا، أو تصوفا اتحاديًّا أو انفصاليًّا من جهة، ثم موقف شعرائهم الصوفيين، المتمثلين لفكرهم ولغتهم قضايا ومواقف كالغزي من جهة أخرى، تاركا لتأويل النص أن يبين - وفق الاسترشاد الضروري والقسري والأمثل بمصطلحاتهم ورموزهم - هاديا إلى كلمة سواء بيننا وبينهم.

الشرب والسُكْر:

يعد مصطلحا الشرب والسكر المرتبطان برمز الخمر عند الصوفية منذ فجر التعبير عن مواجيدهم، من أحفل ما عنيت به تجربتهم الشعرية الفريدة قديما وحديثا. وللغزي (الشاعر المعاصر) مع الشرب والسكر والخمر رؤى تتخذ من (الإبيجرام / بوصفه غاية في الإيجاز اللغوي والمعنوي) وسيلة مقتدر؛ للتعبير عن مواجيد قومه (الصوفية) حيال ما يرونه من تجليات. يقول الغزي في (إبيجرامِ / سُكر)(٥):

لأنك سقيتني كل هذا الشراب
قرعتُ من السُكْر أبوابَ كلِ البيوت
وأخطأتُ بابي

إن مصطلحات مثل: السقيا والشراب والسكر مما شاع في لغة المتصوفة؛ تقف دليلاً هنا على الترميز بها عن خصوصية رؤية شاعر منهم كالغزي؛ للتعبير عن معان ذوقية في الحضرة الإلهية، إذ "يعد الرمز الخمري أحد أهم الرموز التي استخدموها في نصوصهم، فهم يلوحون به ويومئون إلى جملة من المعاني الذوقية، معتمدين الألفاظ المعروفة في المعجم الخمري؛ توصلا إلى إقامة علاقات تشف عن أحوالهم وسرائرهم"(٦).

وتأتي لغة (الإبيجرام) السابقة على فرط قصرها، معبرة في شعرية مركزة عن المسكوت عنه من أسرار القوم وهم يجنون تجليات ما فاض به الذوق فالشراب فالرّي. يتمثل ذلك في جملتين قصيرتين، إحداهما ابتداء وسبب؛ تبدو في قوله: "لأنك سقيتني كل هذا الشراب"، والأخرى خبر ونتيجة؛ تتموضع في قوله: "قرعتُ من السُكر أبوابَ كل البيوتِ وأخطأتُ بابي".

إن لغة الرمز التي تحملها اصطلاحات القوم لَتقفُ هادية ومرشدة لتفجير طاقات من الدلالة يتعهد بها تأويل النص على نحو ما تنطق به تجربتهم الروحية. فالقشيري يخبرنا "أن من جملة ما يجري في كلامهم الذوق والشرب، ويعبرون بذلك عما يجدونه من ثمرات التجلي ونتائج الكشوف وبواده الواردات، وأول ذلك الذوق ثم الشرب ثم الارتواء"(٧).

ويخبرنا ابن عربي أن "السكر غيبة بوارد قوي"(٨)، ويزيد ابن عربي معارفنا بأن "الذوق

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هـو أول مبادئ التجليات الإلهية، وأما الشرب فهو أوسط التجليات التي غايتها في كل مقام، فيكون شرب ثم ري، فالشرب هو الأوسط، وأما الري فيثبت في مقامه"[٩].

ولا بـد للغزي الشاعر الصوفي المدرك لمصطلحات الصوفية أن يكون قد قرأ النفري وابن عربي والقشيري وفقه مداركهم ورؤاهم، وهنا تأتي خصوصيته في اختيار لغة (الإبيجرام)؛ للتعبير عن اتساع الرؤية بلغة مكثفة، ضيقة العبارة - كما يرى النفري - تحمل مع ضيقها سعة من المسكوت عنه تأويلا، بما ينطق بالمفاهيم والتجليات السابقة.

تأتي جملة الابتداء/السبب "لأنك سقّيتني كل هـذا الشراب" محملة بمؤكدات لها ما بعدها من تفتق الدلالة، إنها تحمل (أنّ) الحرف الناسخ المسبوق بلام الابتداء الموحية بمزيد من التأكيد، الذي يحمله كذلك إيحاءٌ بالسببية، ثم يأتي الفعل الماضي (سقّيتني) مضعفا؛ ليوحي بمزيد من السقيا الموحية أيضا بالخصوصية، التي خص بها الحق ساقيه العارف به، الذائق من قبل ومن بعد لتجلياته "فمن ذاق عرف"، وأخيرا تأتي (كل) موحية بكثرة الشراب. وهنا يقر عند المتلقي أن الحق الساقي لعبده قد خصه؛ بما عكسه إيحاء التوكيد في حضرته من أوسط التجليات، ما جعله يصل إلى حد الارتواء في مقامه من هذه التجليات.

والارتواء هنا مصطلح أوحى به الشاعر دون أن يصرح، متخذاً من لغة التوكيد سبيله إلى ذلك، وربما ساعد أكثر على الإيحاء بدرجة الرّي التي تفوق الشراب ثباتا في مقام الحضرة الإلهية؛ ما أفاده الفعل الماضي المضعف من إقرار هذا الثبات ارتواءً. ولقد لعب الضمير المخاطب به الله سبحانه (كاف الخطاب)، ثم (ياء المتكلم) خصوصية للمتكلم، الذي ثبت في مقامه لتدرجه في مقاماته، وصولا لمقام المشاهدة.

وإذا كان السكر يورث غيبة بوارد قوي - وعلى قدر السكر تكون الغيبة كما يرى القوم - فإن الغزي جعل اللغة الموحية مواقف ورؤى تنطق بذلك. إن جملة السبب والابتداء قد نطقت بتأكيد السكر إلى حد الارتواء الذي هو غاية العارف للحق بالحق، ثم يأتي الغزي بجملة النتيجة والإخبار، لتنطق لغة بحال الغيبة. "والغيبة قد تكون للعباد بما يغلب على قلوبهم من موجب الرغبة والرهبة، ومقتضيات الخوف والرجاء. والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجيد، فإذا كوشف العبد بصفة الجمال؛ حصل السكر وطربت الروح وهام القلب"[١٠]، كما يقول القشيري.

وفي جملة النتيجة ما ينطق بهذه المواجيد والموجبات والمقتضيات، تجلياً بين الخوف والرجاء. إن السكر يجعل الصوفي الشاعر يقرع في حيرة وقلق أبواب كل بيوت العارفين، مخطئاً بابه، في حالة بين صحو مسكر وسكر متسرمد. وهنا يتسع مجال التأويل لرؤية الغزي الذي يُكني في المقابل بمواجيده - من خلال لغة مراوغة - ولا يصرح.

فإذا اتفقنا أن سكره كان بحق إلى درجة أوصلته إلى الري والارتواء - كما نطقت بذلك لغته - فإن الصحو حسب السكر؛ "فمن كان سكره بحق؛ كان صحوه بحق، ومن كان سكره مشوبا بحظ؛ كان صحوه مصحوبا بحظ صحيح"[١١] - كما يشير القشيري - ولما كان الشاعر قد وصل حد الارتواء - وهو غاية الذائق ومنتهى أمله وهو في حضرة الحق؛ فإن لنا أن نتوقع أن يكون صحوه حقّا كما كان سكره حقّا.

إن قرع الأبواب هنا يأتي نتيجة لإدمان الشراب والسكر بفعل التجليات؛ لأنه وصل إلى درجة من الثبات في المقام، مغيبا عن كل شيء سوى مشاهدة الحق، حتى إنه ليقرع أبواب كل البيوت غير مميز لأي باب منها، سوى باب واحد هو باب بيته، وحتى هذا أخطأه ولم يعرفه.

وهنا قد ندرك أن من يخطئ ويصيب، يحمل قدرا من الصحو، ولكننا ندرك أن صحوه كسكره بحق في حضرة الحق الذي سقّاه كل هذا الشراب، حتى غيّبه عن ذوات الآخرين،

العارفين أبوابهم، وعن ذاته (بابه)، وذلك كما يخبرنا القشيري؛ لأن "صاحب الشرب سكران، وصاحب الارتواء صاح، ومن قوي حبه؛ تسرمد شربه، فإذا دامت به تلك الصفة؛ لم يورثه الشرب سكرا، فكان صاحيا بالحق فانيا عن كل حظ، لم يتأثر بما يرد عليه، ولا يتغير عما هو به، ومن صار الشراب له غذاء؛ لم يصبر عنه ولم يبق بدونه"(١٢).

وربما يتخذ بنا التأويل مع مفردات: (الأبواب، الباب، البيوت) سبيلا آخر، مسترشدين بمواقف النفري. أكثر من تأثر به الشعراء المعاصرون من متصوفة كالغزي، أو مستلهمين للتراث الصوفي كعبد الصبور وأدونيس.

يقول النفري في موقف الكشف والبهوت: "وقال لي: لي في العلوم بيت فمنه أحادث العلماء، ولي في المعارف بيت فمنه أحادث الفهماء. وقال لي: البيوت حجب ومن وراء الحجب الأستار، ولكل من الأستار مقام، فإذا تعرفت إلى قلب من ذلك البيت، فلا معرفة إلا ما أبديت. وقال لي: ما بحضرتي بيوت ولا الأهل حضرتي بيوت، أضعفهم من يخطر له الاسم وإن نفى، وأعجزهم من يخطر له الذكر وإن نفى"(١٣).

بعد قراءة نص النفري السابق؛ قد يستوعب التأويل أن تكون الأبواب المقروعة هي لبيوت الله، لا للعارفين - كتأويلي السابق - لأنه ليس بحضرة الله بيوت لسواه، حتى لو كانوا من أهل حضرته كالشاعر، وبذلك يستوعب التأويل أيضا أن تكون البيوت التي قرعها الشاعر العارف هي بيوت محجوبة خلف أستار لا يكشفها الله إلا للعارفين به، كبيت العلم يحادث منه العلماء، وبيت المعارف يحادث منه الفهماء، وهي معارف لا يبديها سبحانه إلا معرفة للعارفين به.

وربما هدانا النفري في التأويل لفهم ينير جانبا آخر خفيًّا حول مفهوم باب الله، وهو يحدثنا عن خطاب الله له في موقف السكينة: "وقال لي: السكينة أن تدخل إلي من الباب الذي جاءك منه تعرفي. وقال لي: فتحت لكل عارف محق بابا إلي، فلا أغلقه دونه، فمنه يدخل ومنه يخرج وهو سكينته التي لا تفارقه. وقال لي: أصحاب الأبواب من أصحاب المعارف، هم الذين يدخلونها بعلم منها ويخرجون منها بعلم مني"(١٤).

وإذا كنا قد عرفنا أن السكر غيبة بوارد قوي، وأن هذه الغيبة تكون للعباد بموجب من الرغبة والرهبة أو بمقتضيات الخوف والرجاء - كما أخبرنا القشيري - فلنا أن ندرك أن موقف السكينة في حالة الغيبة التي تتبع السكر، لن يصل إليها العارف دخولا إلى الباب الذي فتحه الله لكل عارف محق إلا بعد أن يترقى في المقامات ما بين رغبة ورهبة وخوف ورجاء، حتى يصل إلى موقف السكينة، وحتى يكون من أصحاب المعارف، الذين هم أصحاب الأبواب التي يدخلونها بعلم منها ويخرجون منها بعلم الله. وبهذا التأويل؛ يمكن أن يكون خطأ العارف في معرفة بابه، الذي هو في النهاية باب الله، سوى مرحلة ترق بين الخوف والرجاء رغبة ورهبة، وصولا إلى باب الله الذي لا باب سواه.

ولعل جملة الابتداء تستدعي - في تناص قرآني - قوله تعالى من سورة الإنسان: "إن الأبرار يشربون من كأس كان مزاجها كافورا"(١٥). وعن تفسير الآية، يقول المفسرون: "وأما الأبرار (وهم الذين برت قلوبهم بما فيها من محبة الله ومعرفته، والأخلاق الجميلة؛ فبرت جوارحهم، واستعملوها بأعمال البر) فأخبر أنهم يشربون من كأس، أي: شراب لذيذ من خمر قد مزج بكافور، أي: يخلط بكافور؛ ليبرده ويكسر حدته، وهذا الكافور في غاية اللذة، قد سلم من كل مكدر ومنغص، موجود في كافور الدنيا، فإن الآفة الموجودة في الأسماء التي ذكر الله أنها في الجنة، وهي في الدنيا، تعدم في الآخرة"(١٦).

وليس بعيدا عن استدعاء جملة الابتداء أيضا تناصها مع آية أخرى، تتمثل قوله تعالى من سورة الإنسان نفسها: "... وسقاهم ربهم شرابا طهورا"(١٧)، وفي تفسيرها يقول السعدي:

"أي: لا كدر فيه بوجه من الوجوه، مطهراً لما في بطونهم من كل أذى وقذر"(١٨).

إذن ما سقاه الله لعباده شراب مصفى، يغمره الصفاء لذة للشاربين من العارفين بالله من عباده الأبرار. وكلها معان تلتقي مع صفاء الصوفية الذين اشتق اسمهم من الصفاء. وهو معنى يكرسه الغزي بتناصه الديني، الداعم لمذهبه ومعتقده الصوفي. وهو إنما يزيد من إنتاج الدلالة بتناصه القرآني الديني؛ ليسبغ على شراب الله الذي سقاه إياه دلالات الصفاء/ الاصطفاء/ المعرفة بالله/ استشراف المطلق/ السمو بالإنساني، وهي معان ورؤى أكثر منها الصوفية في شعرهم.

***

ولا ينى الغزي أن يتكئ في (إبيجرام) جديدة على خصوصية رمز الخمر في مفارقة زمنية، تكشف عن عمق الرؤى الصوفية، في تكثيف لغوي يند عن التصريح، سعيا إلى التلميح والإيحاء. يقول في (إبيجرام / الحانة) (١٩):

من أربعينَ خَلَتْ
نخرجُ، كل ليلة، من باب حانته
ألسنة معقودةً وأعينا ذاهلهْ
من أربعينَ خلتْ
نطوف كل ليلة نبحثُ عن بيتنَا
حتى إذا لم نستدل الدربَ
قادتنا إلى أبوابه السَّابلهْ

لعل أول ما يستقطب معايشتنا (للإبيجرام) السابقة هو البعد الزمني المسيطر على مشهديها، حتى إن الزمن ليعد هو مركز المشهد الصوفي؛ بما يرسم مفارقة تصويرية، سوف نكشف عنها بعد قليل.

وقد لاحظ النقاد المحللون للشعر الصوفي، أن الانقسام أحياناً هو "الذي يحكم القصيدة الصوفية، فيجعلها موزعة بين طرفين، أو لنقل بين زمنين: أحدهما هو زمن خارج الزمن وفوقه، إنه الزمن الروحي المحض، الذي يتكشف للصوفي داخل التجربة، والثاني منهما هو الزمن الواقعي، الذي يبدأ بالخطيئة الأولى، وبحلول الروح في قلب البدن"(٢٠).

ومما لا شك فيه أن الزمن الروحي - بما يحمله من توتر بين الخوف والرجاء والقبض - هو المسيطر على مشهديْ (الإبيجرام) السابقة؛ بفعل سقيا الخمر. ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن "الكلام عن الخمر واحد من تقاليد الشعر القديم، شأنه في ذلك شأن موضوعات أخرى، تداولها الشعراء القدماء، بيد أن موضوع الخمر يمتاز على سائرها بأن أصبح فيما بعد رمزا أساسيًّا من رموز الشعر الصوفي... إذ من المرجح أن المتصوفين استبطنوا رمز الخمر في الشعر القديم؛ فوجدوا فيه أجنة لمعان، وافقت بعض ما كان يعتمل في نفوسهم"(٢١).

وقد تلقف الشعراء المعاصرون رؤى الصوفية القدماء، وأفرزوا من خلال تناصهم مع رؤاهم أبعادا ثرية، تمخضت عن هذه الأجنة رؤى يتسع معها التأويل المسترشد بمصطلحاتهم، بما يولد مزيدا من دلالات، تعتصرها شعرية نصوصهم، كما هي الحال مع (إبيجرام) الغزي السابقة، التي يلعب فيها الزمن دورا رئيسا وحيويًّا.

وستكون البداية مع (عنوان الإبيجرام / الحانة)، فالحانة لفظ مرتبط على نحو من الأنحاء بالخمر منذ القديم؛ إذ هي المكان الذي يرتاده طالبو الخمر؛ ليغيبوا معها فيه عن عالم الوعي، أو لنقل إنها المكان الذي ينفي زمن الوعي؛ لينقلهم إلى زمن اللاوعي أو السكر، فهي مكان ينفي زمانا ويثبت زمانا آخر، أو هي مكان يصارع زمنين، فكل الألفاظ المرتبطة برمز الخمر يحكمها أو يحكم سياقها الزمن، إننا "حين ننظر في المعجم الذي تداوله

الشعراء في تجسيدهم رمز الخمر؛ نجد أنهم جميعاً قد تعلقوا بهذه الألفاظ: عتيق. عاتق. معتق. مدام. عقار. ولقد ارتبطت هذه الألفاظ بالخمر حتى صارت من أسمائها... وعلى هذا فإن تسمية الخمر بهذه الألفاظ، والدلالة المشتركة لهذه الألفاظ جميعا هي الزمن. لقد أراد الشعراء إذن أن تصير فكرة الزمن مصاحبة للوجود الشعري الخمري"(٢٢).

بيد أن الحانة هنا رمز له في اصطلاح الصوفية معنى يسمو به لأن يكون (الحضرة الإلهية) التي سكر فيها العارفون بالله، ويرون من التجليات التي يدعون ما لا يراه غيرهم، وما يبدون عليه وما يبدو عليهم من أمارات هذه التجليات التي تتراوح بين القبض والبسط، أو الغيبة والحضور.

تبدأ (الإبيجرام) بمشهد يؤلفه الزمن بقول الشاعر: "من أربعين خلت" بذكر العدد أربعين غير مميز بيوم أو سنة؛ وهذا ما يجعلنا نقف مع الزمن هنا بوصفه زمنا روحيًّا أقرب إلى التصور الصوفي. وهنا تكمن المفارقة في كونه زمنا روحيًّا رغم أن الشاعر أخضعه للقياس المادي "من أربعين خلت"؛ وذلك إذا عرفنا أن رد الفعل حيال قضية هذا الزمن المادي المقيس بعدد الأيام أو السنين، يتخذ صفة الثبات في تأثير نفسي واحد، فهم يخرجون كل ليلة من باب حانته، "ألسنة معقودة وأعينا ذاهلة". وهنا تتجلى المفارقة في أن هذا الزمن زمن مفرغ من زمنيته المادية في حضرة الله، صانع الزمن. حتى ولو كان ثمة بصيص من دلالة يحمله الرقم أربعون، إذا ارتبط بالسنين دلالة كونه سن النضج في التفكير، وهو السن الذي نزلت فيه الرسالة على محمد (عليه الصلاة والسلام).

إن القرب من الله ومن حضرته ينتفي معه الإحساس المادي بالزمن؛ والدليل أن الزمن لم يغير من أحاسيس الصوفي حين يخرج من الحضرة الإلهية كما تبين. وقد أشار إلى قريب من هذه الرؤية الزمنية د. عبد القادر محمود من خلال رؤية النفري، حين يقول د. محمود: "فالله عند الصوفية- كما هو عند أعلام الفكر الديني من الفلاسفة - حاضر أبدا في كل لحظة وفي كل مكان، وزمان الصوفية حضور دائم، ومكانه هو القرب والتواصل على الدوام. والنفري في مواقفه ومخاطباته، لا يتصور غايته في زمان أو مكان. إنها الحد الذي لا يربطه وقت، ولا يتصل بحيز كائن ما كان"(٢٣).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليست رؤى الصوفية- والنفري واحد من أعلامهم الذين تأثر بهم الشعراء المحدثون- بغائبة عن الغزي في (الإبيجرام) السابقة ذات المشهدين. إن المشهد الأول يبدأ بحضور الصوفي في حضرة الحق، منقطعا عن السوى والأغيار، غير متوحد بالذات الإلهية كما يدعو صوفية وحدة الوجود والحلول. ولأن من ذاق عرف، ومن ارتوى من خمره زادت معرفته؛ نرى الغزي يلمّح ولا يصرّح بمواجيد الصوفية العرفانية وأثرها النفسي.

إنه يعلن بدءا عن انقطاع الزمن بمفهومه المادي في حضرة الله على نحو ما بينا. إنهم يخرجون كل ليلة من باب حانته (حضرته) وحالهم من المواجيد هيبة وإسرارا واحدة في ظاهرها. ورغم ما يرين على حالتهم من ثبات؛ فإن التأويل للنص يخلخل حالة الثبات التي تبدو على ألسنة معقودة وأعين ذاهلة، تخرج في صورة تجسيدية، جعلها الشاعر لما هو مشخص ناطقة بحالهم. من باب الله. وهنا توقفنا دلالة الباب مرة أخرى، ذلك الباب الذي تحدث عنه النفري، الذي جعله خياله الصوفي يرى الله، فيجعله لكل عارف بحق يتعرف على الله، يدخلونه بعلم منه مكافأة بعد مجاهدة، ويخرجون منه بعلم منه سبحانه وقد ذوّقهم وأسكرهم فعرّفهم.

وهنا يجلي الغزي لحظة الخروج تلك التي تتم بمعرفة الله. إنهم يخرجون على حال من الهيبة، لمح إليها الشاعر - بالألسنة المعقودة والأعين الذاهلة - ولم يصرّح، متخذا من اللغة المكثفة، المنتقاة وسيلته الأثيرة من خلال (إبيجرامه). إن الألسنة (ومثلها الأعين) جموع

كثرة لا قلة، تعكس الإحساس بأن العارفين بالله من الصوفية كثيرون في حضرته. وهم يخرجون على حال واحدة من الهيبة التي لم يصرح بها الشاعر. إن القشيري يخبرنا "أن الهيبة أعلى من القبض .. وحق الهيبة الغيبة، فكل هائب غائب، ثم الهائبون يتفاوتون في الهيبة حسب تباينهم في الغيبة" (٢٤). ويزيدنا معرفة بأن "الغيبة هي غيبة القلب عما يجري من أحوال الخلق؛ لاشتغال الحس بما ورد عليه، ثم يغيب إحساسه بنفسه وبغيره بوارد من تذكر ثواب أو تفكر عقاب" (٢٥).

فإذا عرفنا أن السكر - الذي أذاقهم الله في حضرته - غيبة بوارد قوي؛ أدركنا تأثير هذه الواردات والتجليات التي لا تخضع لمنطق الزمان والمكان الدنيوي على ألسنة معقودة لا تبين بتجليات الأسرار، وأعين ذاهلة من هيبة وسلطان ما رأت. إن ألسنتهم المعقودة، أسكتتها ظاهريا تجليات الذات الإلهية حتى صارت ناطقة - رغم ظاهر صمتها - بأسرار لسان الحق، ولسان الحق كما يخبرنا القاشاني "هو الإنسان المتحقق بمظهرية الاسم المتكلم" (٢٦).

أمَّا اللسن في اصطلاح الصوفية فهو "ما يقع به الإفصاح الإلهي للآذان الواعية عما يريد أن يعلمهم، وذلك إما على سبيل التعريف الإلهي، وإما على لسان نبي أو ولي أو صديق" (٢٧).

إن اشتغال الحس وغيبة القلب بما ورد عليه في الحضرة الإلهية ثم غيابه بنفسه، جعلت من عين الصوفي عينا لا تبصر إلا بعين الله، منقطعة في إبصارها عن الأغيار والسوي، بعد دخولها وخروجها منه. ولعل هذا يعيدنا إلى مفهوم (العين الثابتة) و(عين الله) في تقابل مع الأعين الذاهلة عند الغزي. فعنهما يخبرنا القاشاني بأن "العين الثابتة هي حقيقة الشيء في الحضرة العلمية ليست بموجودة بل معدومة، ثابتة في علم الله... وعين الله وعين العالم هو الإنسان الكامل المتحقق بحقيقة البرزخية الكبرى؛ لأن الله تعالى ينظر بنظره إلى العالم فيرحم به الوجود، كما قال: (لولاك ما خلقت الأفلاك). والإنسان المتحقق بالاسم البصير؛ لأن كل ما يبصر في العالم من الأشياء فإنه يبصر بهذا الاسم" (٢٨).

ومع المشهد الآخر - وبصحبة الزمن المموَّه، المفرغ من زمنيته أيضا - ينتقل الشاعر متخذاً سبلا أكثر وعورة، تعبر عن حركة سرمدية نحو المطلق/الله/ الحضرة الإلهية/ الباب المُعَبِّر للحضرة (الحانة)، فما أن يصحوا - أو يظنون - حتى يزدادوا سكرا وحيرة. يبدأ المشهد بالفعل (نطوف) كما بدأ المشهد الأول بالفعل (نخرج)، وكلاهما مضارع، يفيد التجدد والحدوث، ويكرِّس حالة الحيرة السرمدية، فكما يخرجون كل ليلة حيارى، يطوفون كل ليلة تصاحبهم الحيرة نفسها، متلمسين من يهديهم إلى قرار، أو إلى باب الله.

إن فعل الطواف (نطوف) وارتباطه بفعل البحث عن البيت (بيتنا)، يمكن أن يحيل فكرنا ووجداننا إلى حيث الطواف ببيت الله الحرام (الكعبة) في تناص مع مفاهيم وطقوس دينية، غير أن الطائفين لا يبحثون في عناء عن البيت (الكعبة)؛ لأنهم يدركونها بكل حواسهم. ولعل هذا على أية حال يقر عند المتلقي نوعا من الإحساس بمكانة ما يبحثون عنه، وهم يظنون أنهم صاحون وما هم بصاحين، أو سكارى وما هم بسكارى، فكما عرفنا "الصحو حسب السكر، فمن كان سكره بحق؛ كان صحوه بحق". إن هذا الإحساس بمكانة البيت الذي يبحثون عنه، قد يحيلنا إلى مفهوم (البيت المقدس) في اصطلاح الصوفية، "وهو القلب الطاهر من التعلق بالغير" (٢٩)، أو (القلب المحرم) و"هو قلب الإنسان الكامل الذي حُرِّم على غير الحق" (٣٠).

ولكن ثمة مفارقة تفاجئ وتباغت هذا التصور، حين ينفي الشاعر هذا التصور في جانب من هذا المشهد بقوله: "حتى إذا لم نستدل الدرب"، وكأن عدم الاهتداء إلى الدرب أو السبيل صار غاية الطواف/ البحث/ القلق/ التوتر، فما ثمَّ من سبيل غير الاعتماد على السِّوى/ السابلة/ العارفين السابقين، غير أن الشاعر - بلغة المسكوت عنه - لم يبين إن كان

قيادة السابلة لهم بطوعهم وهم في حال صحو بعد سكر - وهو حال المتساكرين - أم في حال السكارى بحق، "فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشرب سكران، ومن قوي حبه؛ تسرمد شربه، فإن دامت به تلك الصفة؛ لم يورثه الشرب سكرا، فكان صاحيا بالحق، فانيا على كل حظ، لم يتأثر بما يرد عليه، ولا يتغير عما هو به"(٣١).

إن الفعل الماضي (قاد) المسند إلى ناء الفاعلين (قادتنا) يشير إلى الحالين، فإما أن يكون انقيادهم طوعا بما يكشف عن صحو متساكر، أو أن يكون صحوا عن سرمدية الشرب؛ فيصيرون فانين بالحق عن كل حظ من حظوظ الدنيا، غير متأثرين بما يرد عليهم فيها من السّوى.

ووفق الحالين تبايناً، يتباين التأويل وتتباين الرؤية، فإن كان انقيادهم طوعاً عن ذوق متساكر؛ لم يستوف شربه، تكون حركة الروح للسالكين درب الصعود للحضرة حركة استعلائية في سبيل استيفاء مقامات لما تصل بها إلى مقام الله وحضرته (حانته)، تطرق أبواب العلم والمعرفة بابا فبابا وصولا إلى باب الأبواب (باب الحضرة)؛ وعليه يكون المشهد الأول هو الغاية التي يسعى إليها السالكون سعيا للمطلق(لباب الحانة) تحت قيادة السابلة (العارفين الأولياء) الذين سبقوهم في الطريق.

وإن كان انقيادهم عن سكر وري - فيكون استيفاء سكرهم هو الذي قد أورثهم صحواً بالحق - فلا يطيقون فراق بيته ولا باب بيته حال خروجهم؛ مما يورثهم قلقا وغيبة عن كل باب سوى باب الأبواب، بعد أن غاب البيت المقدس والمحرم (القلب) عن كل شيء سوى بيت الله وباب الله، في حركة سرمدية منه وإليه بين صحو وسكر، سعيا إلى المطلق، "وهنا ينقطع زمن الصوفية عن الزمن الخارجي إلى الزمن النفسي، الذي يرد على الذات الصوفية عندما تبلغ الباب المفضي إلى الحضرة المطلقة، وذلك بعد ما قطعته من عقبات الطريق بفعل رياضتها ومجاهدتها، واعتبارا من هذه اللحظة، توجه إلى جملة من الآداب، التي يجب أن يتحلى بها الصوفي القاصد إلى الله"(٣٢).

وقد ألمّ النفّري ببعض هذه الآداب - بما يتوافق ورؤية الغزي الصوفية - حين يقول في موقف السكينة: "وقال لي: إذا قصدت إلى الباب فاطرح السوي من ورائك، فإذا بلغت إليه فألق السكينة من ورائه، وادخل إلي لا بعلم فتجهل، ولا بجهل فتخرج"(٣٣). إن على المجاهد أن يطرح السوي، أي: ما سوى الله بما يدعم كون النفري - ومثله الغزي؛ ليسا ممن ينطق شعرهما بوحدة الوجود أو بفكرة الحلول التي قال بها غلاة الصوفية. إن (الإبيجرام) تسعى إلى الكشف عن تجليات ما يسميه معتدلو الصوفية بـ(وحدة المشاهدة)، "وهي وحدة قال بها المتصوفون من أهل السنة والاستقامة"(٣٤). وهي تعني عند ابن قيم الجوزية "أن رسوم الخلق إنما تتلاشى في الكشف، لا في الوجود العيني الخارجي، فإن تلاشيها في الوجود خلاف الحس والعيان، وإنما تتلاشى في وجود العبد الكشفي، بحيث لا يبقى منه سعة للإحساس لما استغرقه من الكشف"(٣٥). وقد دخلوا بعلمها، ثم خرجوا بعلم الله من باب الأبواب، وهو في اصطلاح الصوفية "التوبة؛ لأنه أول ما يدخل به العبد حضرات القرب من جناب الرب"(٣٦).

وقد لعب التشكيل الموسيقي بصورتيه الخارجية وزناً والداخلية صوتاً وإيقاعاً دوراً مهمًّا في معايشة المعنى الذي أراده الغزي (لإبيجرامه)؛ فمن حيث الموسيقى الخارجية (الوزن) لم يلتزم الشاعر ببحر بعينه، وإنما لجأ إلى تفعيلات من بحرين متقاربين؛ فمن الرجز - وهو الغالب - استخدم تفعيلة (مستفعلن) بكل ما لحق بها من زحاف، ومن المتدارك استخدم (فاعلن) بكل ما لحق بها أيضا من زحاف. وهذا يعكس حالة الحيرة والاضطراب والتنقل بين الأحوال والمقامات في حركة دائرية نحو سعي إلى المطلق؛ فالسطر الأول - على

سبيل المثال ـ الذي يحمل البعد الزمني المموّه، جاء من تفعيلتين، أولاهما من الرجز كاملة (مستفعلن)، والأخرى من المتدارك مخبونة (فعلن) على هذا النحو "مِنْ أَرْبَعِي = مُسْتَفْعِلُنْ × نَخَلَتْ = فَعِلُنْ".

أما من حيث الإيقاع، فإن تكرار سطر الزمن (من أربعين خلت) بالوزن والإيقاع نفسه؛ يعكس إيحاء الشاعر بالتنبيه إلى دور الدلالة الزمنية في الإحساس (السايكولوجي) الذي ينبني عليه الإخبار بهذا الابتداء. ويمكن أن تلمح دور التساوي الإيقاعي في تخليق الشعرية بين قوله في نهاية السطر الثالث: "وأعينا ذاهله"، وقوله في نهاية السطر الأخير: "أبوابه السابله". فكلاهما من تفعيلتين كاملتين من الرجز ثم المتدارك مستفعلن ثم فاعلن، وهذا التساوي الإيقاعي بخاصة بين (ذاهله وسابله)؛ قد يكشف عن مفارقة معنوية، تصويرية حيال ردود الأفعال حيرة وقلقا ورهبة. فالأعين (الذاهله) خرجت على هذا النحو من أبواب عرف حقها وقدرها (السابله) من العارفين الأولين، فكأن (السابله) وهم أهل الطريق إلى الله، هم قرار هداية يهدي (الذاهله) مما ذاقت من متع الرؤية والتجليات، إلى حيث معشوقها، وسبيلها إليه الأبواب التي ستقود إليها (السابله)، (الذاهله).

أحسبُ - في النهاية - أنّ الشعر التونسي ما بعد الشابي قد حقّق مكاسب ومنجزات نوعية كيفا لشعريّة الشعر؛ ملأت فراغا كان يعوزه مثل نتاج شعراء آخرين ملؤوا المشهدَ الشعري المعاصر برؤى وتوجهات متباينة، أثرت الشعر العربيّ بخصوصية الطرح الذي أثارته وأشاعته في الوقت نفسه خصوصية التجربة؛ وليس أدل على ذلك من التجربة التي عايشناها مع شاعر مجدد في الخطاب الصوفي كالغزّي، الذي نطق شعره بصدق ـ كما رأينا في التحليل ـ بتجاوز رؤى الشاعرية والشعريّة عند الشابي، من حيث الارتقاء باللغة الصوفية؛ لتستوعب هموم وقضايا الإنسان المعاصر، في تجربة متميزة، تحاور رؤى التراث الصوفي وقضاياه، وفاقا أو خلافا.

وأؤكد في هذا الصدد أيضا، أنّ (الإبيجرام) كان فنًّا واعيا ومستوعبا - موقفاً وأداةً - لاتساع الرؤية في مقابل تكثيف العبارة، ليعلن المسكوت عنه فيها عمًّا يفوق بكثير ظاهرها، كما أبان عن ذلك شعريتها التي أقامها الغزّي على نحو متفرد، أزعم أنه يضعه واحدا من المجددين بها وجه الشعر الشابيّ الذي ران ـ مع تقديرنا لدوره المهم في حينه ـ على كيان الشعر التونسي، الذي لما يزل يحتاج إلى مثل صور هذا التجديد، شاعرية وشعرية.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربِّ العالمين

الحواشي:

(١) محمَّد الغُزِّي، ديوان (كثير هذا القليل الذي أخذت)، د.ط (تونس: سراس للنشر، ١٩٩٩م).

(٢) د.عز الدين إسماعيل، ديوان (دمعة للأسى.. دمعة للفرح)، ط١ (القاهرة: شركة مطابع لوتس، ٢٠٠٠م)، المقدمة. وقد كتب د.عزالدين قصائد ديوانه كلها وفق فن الإبيجرام، وقد سبق للباحث أن تناول هذا الفن من خلال مقطوعات السميسر الشاعر الأندلسي. ينظر: د.حافظ المغربي، شعر السميسر الأندلسي (صوت المعارضة) الرؤية والأداة، د.ط (القاهرة: دار أبو هلال للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م).

(٣) د. طه حسين، الأعمال الكاملة، علم الأدب (جنة الشوك)، ط١ (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٤م) مج١١.

(٤) محمد بن عبدالجبّار النِّفّري، المواقف والمخاطبات، د.ط، تحقيق: آرثر أربري، تقديم وتعليق: د.عبدالقادر محمود (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م).

(٥) ديوان (كثير هذا القليل الذي أخذت)، ص٧، وسنحيل عليه بعد ذلك بلفظ (الديوان).

(٦) وفيق سليطين ، الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، ط١، تقديم د. نصر حامد أبوزيد (القاهرة : مصر العربية للنشر والتوزيع ، ١٩٩٥م) ، ص١١٧.

(٧) أبو القاسم عبدالكريم بن هوزان القشيري ، الرسالة القشيرية في علم التصوف ، د.ط ، تحقيق معروف مصطفى زريق(بيروت: المكتبة العصرية ، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م) ، ص٧٢.

(٨) محيي الدين بن عربي ، اصطلاح الصوفية ، ط١ ، حققه وضبطه وقدم له عبدالرحيم مارديني (دمشق : دار المحبة. دمشق ، ٢٠٠٢م) ، ص٩٦.

(٩) نفسه ، ص٨٨.

(١٠) الرسالة القشيرية ، ص٧١.

(١١) نفسه ، ص٧٢.

(١٢) نفسه ، ص ٧٢.٧٣.

(١٣) المواقف والمخاطبات ، ص١٧١.

(١٤) نفسه ، ص١٥٠.

(١٥) سورة الإنسان ، الآية (٥).

(١٦) الشيخ عبدالرحمن بن ناصر السعدي ، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ط١، اعتنى به تحقيقاً ومقابلة عبدالرحمن بن معلا اللويحق (بيروت : مؤسسة الرسالة، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م) ، ص٩٠١.

(١٧) سورة الإنسان ، الآية (٢١).

(١٨) تيسير الكريم الرحمن ، ص٩٠٢.

(١٩) الديوان ، ص١٠.

(٢٠) الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد ، ص ١٠٧.

(٢١) د. محمد أحمد بريري ، رمز الخمر في الشعر العربي القديم، مجلة (ألف) ، العدد الخاص بـ(البعد الصوفي في الأدب) ، (القاهرة : الجامعة الأمريكية ، ع٥ ، ربيع ١٩٨٥م)، ص٧٤.

(٢٢) نفسه ، الصفحة نفسها.

(٢٣) المواقف والمخاطبات (المقدمة) ص٤٣.

(٢٤) الرسالة القشيرية ، ص٦٠.

(٢٥) نفسه ، ص٦٩.

(٢٦) الشيخ كمال الدين عبدالرزاق القاشاني ، اصطلاحات الصوفية، د.ط، تحقيق وتعليق د.محمد كمال إبراهيم جعفر (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨١م) ، ص٧٣.

(٢٧) نفسه ، الصفحة نفسها.

(٢٨) نفسه ، ص١٣٤.

(٢٩) نفسه ، ص ٣٨.

(٣٠) نفسه ، الصفحة نفسها.

(٣١) الرسالة القشيرية ، ص ٧٢.

(٣٢) الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد ، ص١٧٣.

(٣٣) المواقف والمخاطبات ، ص١٥٠.

(٣٤) د. عبدالحميد إبراهيم ، الوسطية العربية، مذهب وتطبيق ، د.ط (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٦م)،٢/ ٧٩.

(٣٥) ابن قيم الجوزية، مدارج السالكين ، د.ط، تحقيق محمد رشيد رضا (القاهرة : المطبعة الأميرية ، ١٣٣١هـ)، ٣/ ٨٧

(٣٦) اصطلاحات الصوفية ، ص٣٥.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل للقصيدة القصيرة بنية مخصوصة هي البنية الثنائيّة ؟

د.فتحي النصري - تونس

إذا افترضنــا أنّ القصيــدة القصيرة نمط شعري له مــن الخصائص البنيويّة ما يميّزه من غيره من الأنماط؛ فإنّه من البديهي أن يترتّب على هذا الافتراض أنّ هذه الخصائص البنيويّة متحقّقــة في كلّ مــا يُنمى إلى هذا الشــكل الشعري من منجزات نصيّة، وذلــك بغضّ النظر عن التفــاوت الكمّــي الذي قد يكــون بين قصيدة تتألّف مــن بيتين أو ثلاثة وتصنّــف وفق ما راج في الخطــاب النقدي المعاصر ضمن (القصيدة القصــيرة جدًا) أو (القصيدة الومضة)، وأخرى قد تبلغ الصفحتين ولكنّها توسم بدورها بالقصر.

وذلــك أنّ القصيدة القصيرة مهما تضاءل حجمها، تظلّ قصيــدة، أي: بنية لغويّة وإيقاعيّة ودلاليّــة قائمة بذاتها. ويمكــن أن نفترض أنّ (القصيدة الأقصر) هــي التي تتحقّق فيها هذه البنيــة بمقتضياتهــا الدنيا، كأن تتألّف في المستوى النحــوي من جملة واحدة وفي مستوى النظم مــن بيت واحد[1] وتشــكّل دلاليًا وحدة معنويّــة. ونفترض بناء عليه- حتّى يكــون لسمة القصر إذ تستخــدم في النقــد الأدبي لتمييز نمط بعينه مــن القصائد- قيمة مفهوميّــة أن تكون لهذه (القصيــدة الأقصــر) الخصائص البنيويّة نفسها التــي تميّز أيّ قصيدة قصيــرة مهما كان حجمهــا وإلاّ كانــت هذه السمة مجــرّد تعبير عن تقدير كمّيّ قابل لأن يلحظــه أيّ متلقّ للقصيدة معاينة أو سماعاً.

وبنــاء علــى ما تقــدّم؛ تطمح هــذه الدراســة إلى الإجابة عن الســؤال التالي: هــل للقصيدة القصــيرة خصائصــ بنيويّة، تميّزهــا، وتجعل سمة القصــر فيها قابلة لتحديــد نوعي، يتعدّى المعيار الكمّي؟[2].

نقــترح للإجابة عن هذا السؤال، أن نقف في مرحلة أولى على خصائص القصيدة القصيرة في مدوّنــة شاعــر بعينه، هو الشاعر التونسي محمّد الغزّي. فإذا أتيح لنا تبيّن اشتراك قصائده القصيرة في بنية معيّنة؛ أمكن لنا أن نتساءل إن كانت هذه البنية متحقّقة في القصيدة القصيرة عامّة، أم هي لاتعدو أن تكون أسلوب الغزّي المخصوص في البناء الشعري.

أمّــا عــن اختيارنا مباشرة موضوع البحــث باعتماد هذه المدوّنة بالــذات؛ فيعود إلى أسباب، نقتصــر علــى اثنــين منها على صلــة وثيقة بما نحن بصــدده، أوّلهمــا أنّ منجز محمّــد الغزّي الشعــري[3]) ينــدرج- إلاّ ما شــذّ منه وندر- في مــا يدرجه النقّاد بالنظــر إلى حجم النصّ في القصيــدة القصيرة . وثانيهما أنّ القصائد القصار التي لا تتعدّى الأربعة أبيات، أي: تلك التي قــد يشملها مفهــوم (القصيدة الأقصر) بقصــر الإحصاء على مجموعتي الغــزّي الشعريّتين البكــر (كتاب الجمر كتاب المــاء) والتي تلتها (ما أكثر ما أعطى ما أقلّ ما أخذت) ٢٧ قصيدة

مـن مجمـوع ٨١ قصيدة (١١ من ٢٨ في المجموعـة الأولى و١٦ مـن ٤٢ في المجموعة الثانية). وهـو مـا يمثل نسبة الثلث، وهي نسبـة هامّة، تسمح لنا برصد خصائص البنية في (القصيدة الأقصـر)، التـي نفترض أنّهـا تحقّق بنية القصيـدة القصيرة في شكلها الخالص، النقيّ من الزوائـد؛ وذلك على افتراض أنّ سائر القصائد القصيـرة -مهما تفاوتت أحجامها- تشاركها هذه البنية ولكن ثمّة آليات حقّقت لها توسعا كمّيّا.

بنية (القصيدة الأقصر):

إذا كانـت القصيدة بنية لغويّة وإيقاعيّة ودلاليّة قائمـة بذاتها فإنّ (القصيدة الأقصر) هي التـي تحقّق هذه البنية بشروطها الدنيا، فتتألّف من جملـة واحدة، وهذا الحدّ النحوي الأدنى، ومـن بيت واحد، وهذا حدّ النظم الأدنى، ويكون لها وحـدة دلاليّة. وليست هذه البنية الشعريّة الدنيا مجرّد افتراض نظري؛ إذ لها ترجمة فعليّة في الممارسة الشعريّة قديما وحديثا[٤].

ولا نجـد في مدوّنة الغزّي قصائد من بيت واحد، وهو أمر مفهوم[٥]، ولكن في قصائده الحرّة التي لا يعدو طولها أربعة أبيات ما يحقّق الشكل النحوي الأدنى، على غرار قصائد (اعتراف)[٦] و(ما الذي سأقول)[٧] و (تهامة)[٨] وهذا نصّها:

قلنا حين رأينا أرض تهامة تنأى

نحن سنبقى مهما غرّبت الخيل بنا

ملحَ صحاراها

ورُغاءَ قوافلها الظمأى

لقد تألّفت هذه القصيدة من جملة واحدة موزّعة على أربعة أبيات، غير أنّ البيت في القصيدة الحـرّة لا يعدو أن يكون وحدة تقطيع[٩]؛ إذ القصيدة الحديثة وإن كانت تقطّع إلى أبيات فإنّها لا تتكوّن مباشرة من أبيات؛ فمثلما أنّ كلّ جملة في اللغة لا تتكوّن من مجموع المفردات المتحاذية في السيـاق الكلامـي وإنّما تتألّف مـن مكوّنات تكون مفـردة أو مركّبة تُسمّـى مكوّنات مباشرة Constituants immédiats[١٠]، فكذلـك القصيدة لا تتكوّن من مجموع الأبيات المتتالية، وإنّمـا مـن مكوّنات قد توافق حدودها حـدود البيت وقد تتعدّاها. ونقـترح أن نسمّي هذا المكوّن المباشر للقصيدة المكوّن الشعري المباشر.

وإذا تأمّلنـا قصيـدة (تهامـة)، وهـي قصيدة من الشعـر الحرّ، تشكّلت مـن جملة واحدة، وبنيت علـى تفعيلة الخبب بما يطرأ على صيغتها النظريّة (فعِلن) من تغييرات، أجازها النظم الحرّ (فعْلـن- فاعـلُ)؛ أمكننا تمييز مكوّنـين شعريين مباشرين، مكـون أوّل يوافق البيت الأوّل ويشمـل في المستوى النحـوي النصّ الأصلي الذي يتضمّن فعل القـول (قلنا) وملابساته (حين رأينا أرض تهامة تنأى)، ومكوّن ثان يشمل مقول القول:

نحن سنبقى مهما غرّبت الخيل بنا

ملح صحاراها

ورغاء قوافلها الظمأى

أمّـا في المستوى الإيقاعي فقد تشكّل المكوّن الأوّل مـن تكرار تفعيلة الخبب ستّ مرّات وانتهى بقافيـة (تنـأى)، في حين توزّع المكوّن الثاني على ثلاثة أبيـات، انتهت بدورها بقافية (ظمأى)، وهـو ما يعنـي أنّ القافية تضطلع -علاوة علـى دورها في توليد الإيقاع- بوظيفـة إضافيّة (هي

وظيفة بنائيّة)، تتمثّل في الفصل بين المكوّنين المباشرين وتعيين حدود كلّ منهما[11].

إنّ وحدة القصيدة تحقّقت بالعلاقة بين هذين المكوّنين المباشرين فبتظافرهما اكتملت نحويًّا وإيقاعيًّا ودلاليًّا، وتمّ لها أن تكون بنية شعريّة قائمة بذاتها، غير أن لكلّ من هذين المكوّنين دوراً مخصوصاً، يرجع إليه في إنجاز هذه البنية. فالمكوّن الأوّل يقدح سيرورة البناء بمستوياتها المختلفة، وينشئ انتظاراً وتوقّعاً، والمكوّن الثاني يكمّل هذه السيرورة ويشبع التوقّع.

وعليه فإنّ المكوّن الشعري المباشر بنية لغويّة وإيقاعيّة، تنطوي على انسجام داخليّ ما، وترتبط ضرورة بمكوّن شعريّ آخر، على الأقلّ لتكون ثمّة وحدة شعريّة، أي: ليتحقّق مفهوم القصيدة باعتبارها بنية قائمة بذاتها، فمثلما أنّ الجملة لا تكون إلاّ بمكوّنين ضروريين هما المسنَد والمسند إليه؛ فإنّ القصيدة لا تكون إلاّ بمكوّنين شعريّين على الأقلّ.

ونخلص ممّا تقدّم إلى أمرين: الأوّل أنّ (القصيدة الأقصر) هي تلك التي تحقّق البنية الشعريّة بمقتضياتها اللغويّة والإيقاعيّة الدنيا، والثاني أنّ هذه البنية ثنائيّة بالضرورة؛ لأنّها حاصل العلاقة بين مكوّني القصيدة المباشرين. ويبقى أن نثبت أنّ البنية خصيصة ثابتة في قصائد محمّد الغزّي القصيرة، بغضّ النظر عن تفاوت أحجامها.

البنية الثنائيّة في قصيدة الغزّي القصيرة:

يمكن رصد البنية الثنائيّة في قصائد محمّد الغزّي التي لا تتعدّى ثلاثة أو أربعة أبيات بيسر؛ وذلك أنّ البنيتين النحويّة والإيقاعيّة تتآزران على تجسيمها. ففي المستوى النحوي ينزع الشاعر إلى استخدام التراكيب التلازميّة الشرطيّة والظرفيّة والطلبيّة المردفة بالتعليل، بحيث تقطّع هذه التراكيب تقطيعاً ينسجم مع مكوّنات البناء الإيقاعي الذي تتكفّل القافية الموحّدة فيه بضبط حدود المكوّنين المباشرين للقصيدة، على غرار ما يلاحظ في النصّ التالي وعنوانه (علّمني الشيخ)[12]:

حين علّمني الشيخ يا أبتي
أن أرى الله في اللوح والورقةْ
أصبح القلب في صحوه غائبا
وغدتْ في سلاسلها الروح منعتقةْ

قد شغل المكوّن المباشر الأوّل البيتين الأوّل والثاني، ووافق حدود المفعول فيه للزمان (جملة الظرف)، وانتهى بقافية، وشغل المكوّن الثاني البيتين الثالث والرابع، واستقلّ بالحدث الرئيس (جواب الظرف)، وانغلق بتكرار القافية نفسها.

وتحافظ القصيدة القصيرة في شعر محمد الغزي -ومهما زاد عدد أبياتها- على هذه البنية الثنائية؛ ذلك أنّ توسّعها يتمّ بآليات لا تمسّ من هذه البنية. ومن هذه الآليات التفريع على غرار ما يلاحظ في قصيدة (الموت)[13]:

إن يجئ قبل صياح الديك موتي
و يفتّحْ باب بيتي
سأناديه تمهّل سيّدي
فعلى الأرض خمور لم أذق أطيبها
و ذنوب جمّة لم أقترف أجملها
فاذهب اليوم وذرني لغدٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استغـرق المكوّن المباشـر الأوّل الأبيات الثلاثة الأولى و شمل الثـاني الأبيات الثلاثة الأخيرة، و تشـكل الأوّل مــن جملة الشرط و تكوّن الثـاني من تعليل للطلب الـوارد في مقول القول (تمهّل سيّدي) و من طلب (فاذهب اليوم و ذرني لغد)، ورسمت القافية الموحّدة (سيدي-لغد) حدود كل من المكوّنين، وعززت في الآن نفسه تجاوبهما الإيقاعي.

و أمّـا التوسـع، فقد تمّ بتفريـع مفعول الشرط في المكوّن المباشـر الأوّل: (إن يجئ قبل صياح الديـك موتـي/ و يفتّـح باب بيتي)، وتفريـع التعليل في المكـون المباشر الثـاني: (فعلى الأرض خمـور لم أذق أطيبها/ وذنوب جمة لم أقترف أجملها)، وقد اقترن هذا التفريع بظهور قافيتين فرعيّتين (موتي- بيتي)، ثم (أطيبها – أجملها).

لقـد حققت هذه القصيـدة البنية الثنائيـة؛ إذ تكونت مباشرة من مكوّنـين أساسيين، وهما مكوّنـان ضروريـان، منزلتهما من القصيدة بمنزلة النواة الإسناديـة الأساسية من الجملة؛ إذ إن مفهـوم القصيدة لا يتحقـق إلا بالعلاقة القائمة بينهما، غير أننـا نلاحظ وجود بنية ثنائية فرعية داخل كل مكوّن منهما، إذ نميّز في المكوّن الأوّل مفعول الشرط الذي استغرق البيتين الأول و الثـاني، في حـين استقل الحدث الرئيسـي بالبيت الثالث، و نميز في المكـون الثاني بين التعليل الذي شغل البيتين الرابع و الخامس، والطلب الوارد في البيت السادس. و لقد تم التوسع في هذه القصيـدة بالبيتين الثـاني و الرابع. وهما بيتان يثريان القصيدة إيقاعيًّا و دلاليا، ولكنهما غير ضروريين من الناحية التركيبية لقيامها؛ فوضعهما في القصيدة كوضع المتمّمات في الجملة.

نخلص ممّا تقدم إلى أنّ القصيدة القصيرة في شعر محمّد الغزي ذات بنية ثنائية؛ باعتبار قيامهـا علـى العلاقـة الضرورية بين مكوّنين شعريـين مباشرين، غير أنّ التفـاوت في أحجام القصائـد القصار يعود إلى آليات تسمح بتوسّعهـا بواسطة عناصر متممة دون المسّ من أساس البنـاء، فهو إذن تفـاوت كمّي وليس اختلافا بنيويًّا. فهل يتعلق الأمـر بخصيصة أسلوبية، تميّز ممارسـة محمد الغزي الشعرية، أم أن هذه الخصيصـة البنيويّة قابلة للتعميم على القصيدة القصيرة؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل القصيدة القصيرة ثنائيّة البنية؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تقتضي أن يشمل الاستقراء مدوّنة عدد كاف من الشعراء، فإذا ثبت أن البنيـة الثنائية هي خصيصة بنيوية ثابتة في القصيـدة القصيرة؛ علينا أن نبيّن حينئذ أنّ هذه السمـة تميّزهـا عن أنماط شعرية أخرى، مثل (القصيدة الطويلـة) التي ينبغي أن تكون –والحال هذه- ذات بنية مغايرة، غير أن إثبات هذين الأمرين يتجاوز الحدود المرسومة لهذا البحث.

و لكننـا نشـير في المقابـل إلى أنّ اقـتران القصيـدة القصيرة بالبنيـة الثنائيـة سبقنا إلى ملاحظتـه بعض الباحثين؛ فقد ذهب علي الشرع -بناء علـى تحليل قصائد قصيرة لأدونيس- إلى أنّ البنيـة الثنائيـة التي ارتضـى وسمها ببنية (التأزّم و الانفـراج) أو (التحفزّ و التفريغ) ظاهـرة بـارزة في القصائد القصار(١٤). وقـد رصد أحمد الجوّة بدوره حضـور البنية الثنائية في نمـاذج شعريـة لأدونيس و عبـد العزيز الحاجي و المنصف المزغني و عدّهـا «ثابتا من ثوابت القصيدة القصيرة»(١٥).

و قـد أرجـع علي الشرع هذه البنيـة الثنائية إلى مـا توصل إليه البـاحـث (ريمون شيندلين Raymond P.Sheindlin) في دراسـة لـه عن شعر المعتمد بن عبّاد، من أنّ البيت الشعريّ القديم «يتألّف من تركيبين لغويين، في التركيب الأوّل يستثير الشاعر توقّع القارئ أو تحفزّه، وفي الثـاني يشبع هذا الشعور بالتحفز»، وهي بنية لغوية توافـق «النظام الموسيقي المتمثل في تقسيم

البيت الواحد إلى شطرين»[١٦]. وقدّر من ثمة أنّ بنية القصيدة القصيرة الثنائيّة لا تعدو أن تكون استمراراً لهذه الظاهرة المميّزة لبنية البيت الشعري العربي القديم[١٧].

ونحن لا نستبعد أن يتأثر الشاعر الحديث الذي يكتب القصيدة القصيرة الحرّة -لا سيّما إذا نظرنا إلى نماذج أدونيس الشعرية التي أوردها الشرع في دراسته[١٨] -ببعض خصائص البيت الشعري العربي القديم. ولكننا ننوّه بأنّ البنية الثنائية فيه متأتية من كونه يتألف من شطرين، تفصل بينهما وقفة. ولهذا البناء الموسيقي أثره المحتوم في البنية اللغوية، وهو ما يفسر اشتراط القدامى الاستقلال التركيبي للصدر[١٩]، فالبيت القديم ثنائي البنية أصلاً، في حين أنّ البيت الحر أحاديّ البنية، أي: أنه ذو (شطر واحد) على حد تعبير نازك الملائكة، ومن ثمّة فإنّ ما يصدق على النمط الأول لا ينطبق بالضرورة على الثاني.

إننا أميل إلى تعليل آخر، يصل البنية الثنائيّة في القصيدة القصيرة بأساس البناء في الشعر. ولـ(رومان جاكبسون) أطروحة شهيرة، مفادها أنّ الشعر يعتمد على الترابط بالمشابهة؛ لأنّ مفعوله مرتبط بصورة إلزاميّة بالمشابهة الإيقاعيّة، ويصل هذا الباحث مبدأ التوازي الإيقاعي، الذي يميّز بنية الشعر بالمشابهة الدلاليّة، فالشعر ينزع إلى بناء معادلات في المستويين الصوتي والدلالي؛ لأنّ التوازي الإيقاعي يكون أثرى عندما يعزّزه تكرار مواز في الكلمات والصور والمعاني[٢٠]، فالبناء في الشعر إذن قائم على مبدإ الرجوع أو التكرار. والتكرار في المستوى الإيقاعي يتحقق في حدّه الأدنى بمعاودة الصورة الصوتيّة مرّتين على الأقلّ، والمشابهة الدلاليّة تقتضي طرفين على الأقلّ، وكذلك مختلف مظاهر التوازي الأخرى. ولمّا كانت القصيدة القصيرة-وبغضّ النظر عن إمكانات توسّعها- هي التي تتحقق فيها البنية الشعريّة بمقتضياتها الدنيا؛ تحقّقت فيها المشابهة الإيقاعيّة والدلاليّة بالحدّ الأدنى، أي: بالبنية الثنائيّة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحواشي:

(١) نستخدم مصطلح (البيت)؛ لنطلقه في الشعر على وحدة التقطيع الإيقاعي والتركيبي والتنغيمي التي لا تتعدّى حيّز السطر، وذلك بغضّ النظر عن نمط البيت، سواء كان ذي شطرين أو حرّاً أو منثوراً. للمزيد انظر: فتحي النصري، بنية البيت الحرّ (تونس: مسكلياني للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م)، ص٣٦-٤٣.

(٢) وجدت محاولات لتحديد ماهيّة القصيدة القصيرة أهمّها ما جاء عند الناقد (هربرت ريد) وروّجه النقد العربي المعاصر. وتحدّد القصيدة القصيرة عنده بسيطرة الشكل على المحتوى، بحيث ترد الفكرة في وحدة بيّنة. انظر: H. Read, Form in modern poetry, London, 1984, p.66، عن: علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس (دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٨٧م)، ص٥١. وحدّدها (ريد) أيضاً بأنّها القصيدة الغنائيّة التي تجسّد موقفاً عاطفيًّا مفرداً أو بسيطاً. انظر: طبيعة الشعر، ترجمة عيسى علي العاكوب (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٧م)، ص٦٠.

والحدّان يراعيان المستوى الدلالي فحسب، في حين نروم تحديد الخصائص البنيويّة التي تميّز القصيدة القصيرة.

(٣) أصدر محمّد الغزّي عدداً من المجاميع الشعريّة، منها:

- كتاب الماء كتاب الجمر (تونس: ديمتير، ١٩٨٢م)، وما أكثر ما أعطى، ما أقلّ ما أخذ (تونس: دار أميّة، ١٩٩١م).
- كثير هذا القليل الذي أخذت (تونس: سراس للنشر، ١٩٩٩م).

❖ كالليل أستضيء بنجومي (تونس: الشركة التونسيّة للنشر وتنمية فنون الرسم، ٢٠٠٦م).

(٤) نظم الشاعر اليوناني (ميناندر / ق.٤ ق.م.) قصائد من بيت واحد، وفي العصر الحديث أحيا الشاعر الفرنسي (غيوم أبولنير) هذا التقليد. انظر:
Alain Montandon، Les formes brèves، Hachette، Paris، 1992، p.133

(٥) هو أمر مفهوم؛ لأنّ قصائد محمّد الغزّي التي تعنينا من الشعر الحرّ، ولا يمكن أن تكون القصيدة الحرّة من بيت واحد؛ ذلك أنّ مفهوم النظم لا يتحقّق إلاّ بوجود تكرار، فالخطاب المنظوم هو كلّ خطاب يسمح بتقسيمه على الأقلّ إلى جزأين، على أساس التناظر الصوتي. إنّ البيت ذا الشطرين يحقّق هذا الشرط؛ إذ إنّه ثنائيّ البنية، فالعجز يكرّر الصورة الصوتيّة المتحقّقة في الصدر، في حين أنّ البيت الحرّ أحاديّ البنية، ومن ثمّة فإنّ بيتاً حرًّا معزولاً لا يحقّق مفهوم النظم.

(٦) كالليل أستضيء بنجومي، ص٩.

(٧) ما أكثر ما أعطى ما أقلّ ما أخذت، ص ٢٥.

(٨) كثير هذا القليل الذي أخذت، ص٥٠.

(٩) تنشأ الأبيات في كلّ شعر منظوم من تقسيم السلسلة اللغويّة إلى وحدات، غير أنّ هذا التقسيم لا يخضع لعنصر المعنى مثلما هو الشأن في النثر، وإنّما يتفاعل كلّ من الوزن والتركيب والنفَس في تعيين حدود الأبيات. للمزيد انظر: فتحي النصري، بنية البيت الحرّ، ص٥٣ـ ٦٤.

(١٠) يمكن أن نقسّم ما يرد في أيّ نصّ من كلام إلى عدد معيّن من الأصوات أو المقاطع أو الكلمات، لكنّ هذه العناصر لا تكوّن النصّ مباشرة؛ فالأصوات تكوّن المقاطع مباشرة والمقاطع تكوّن الكلمات مباشرة والكلمات تكوّن المركّبات. والجمل هي الوحدات النحويّة التي تكوّن النصّ مباشرة. إنّ نظريّة المكوّنات المباشرة تنطلق من مبدأ أنّ كلّ جملة لا تتكوّن من مجموع المفردات المتحاذية في السياق الكلامي، بل هي تتألّف من مكوّنات تشكّل مكوّنات الجملة، وهذه المكوّنات تكون مفردة أو مركّبة، وتتكوّن بدورها من مكوّنات من درجة أدنى، وهكذا تتكوّن الجملة من عدّة طبقات من المكوّنات.

(١١) ألحّ (موريس غرامون) على هذه الوظيفة البنائيّة حين عرّف القافية بأنّها، توافُقُ الأصوات، وليس لها من غاية أو نتيجة في الأغلب سوى توفير علامات داخل الإيقاع، تفصل بين مجموعات عناصره» M. Grammont، Traité de phonétique، Ed. Librairie .Delagrave، Paris، 1973، p. 420
نقلاً عن: محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي (تونس: مؤسّسات ابن عبدالله، ١٩٩٦م)، ص٤٥ .

(١٢) كتاب الجمر كتاب الماء، ص٢٤.

(١٣) ما أكثر ما أعطى ما أقلّ ما أخذت، ص٧.

(١٤) علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص٥٨.

(١٥) أحمد الجوّة، من خصائص الخطاب الشعري في القصيدة القصيرة، ضمن كتاب: الشعر التونسي وأشكال الكتابة الجديدة (صفاقس: دار صامد للنشر، ٢٠٠٦م)، ص١٢٦.

(١٦) علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص٥٨.

(١٧) السابق، ص٥٨ ـ ٥٩.

(١٨) انظر خاصّة النماذج الشعريّة الواردة في دراسة الشرع المذكورة، ص٥٩ ـ ٦١.

(١٩) المقصود باشتراط النقّاد القدامى الاستقلال التركيبي للصدر: أن ينتهي بكلمة تامّة تسمح بتسجيل الوقفة.

(٢٠) انظر: R. Jakobson، Huit questions de poétique، Ed. Seuil، Paris، 1977، p.64

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصيدة القصيرة عند الشعراء المحافظين

الشاعر عبد الله السناني نموذجاً

(١٣٥١-١٤٠٩هـ)

د. إبراهيم عبدالرحمن المطوع - السعودية

كان من شغف الأدباء المتقدمين بالتصنيف والتقنين شغفهم بمسألة عدد أبيات القصيدة، وبنائها وهيكلها، من البيت الواحد وربما الشطر الواحد إلى القصيدة المطولة، فأطلقوا على البيت الواحد: البيت اليتيم، وعلى الاثنين: نتفة، وما أقل من سبعة: مقطوعة، وما زاد عن السبعة: قصيدة .

فكان عدد الأبيات محل اهتمام وتنافس، فللمعلقات عناية خاصة، وأقل المعلقات هي معلقة عبيد بن الأبرص، إذ جاءت في ٤٨ بيتاً، وربما استبعدها بعض شراح المعلقات مع معلقات كل من : الأعشى، والنابغة الذبياني، وعبيد بن الأبرص؛ لأنها أقل المعلقات أبياتاً .

فعدد أبيات القصيدة مقياس هام عند بعض النقاد العرب، ثم استمر هذا المقياس قائماً حتى العصر الحديث، خاصة عند مدرسة المحافظين، التي كانت تهتم بالفخامة اللفظية والبنائية.

والشاعر عبد الله السناني من شعراء المملكة العربية السعودية المحافظين على بناء القصيدة، وعلى لغتها وصورها التراثية، ولم يغير شكل القصيدة وهيكلها، والتزم بوحدة القافية والوزن، فلم يكتب شعراً على نمط الموشحات، أو نمط الشعر التفعيلي .

فالبحث هنا يحاول الوقوف على الأسباب الباعثة لشاعر محافظ إلى كتابة القصيدة القصيرة، وهل السناني في الأصل شاعر ميّال إلى القصيدة القصيرة، ولكنه يطيل لأسباب وظروف خارجية: مدح ملك، رثاء أم، أو جواب على صديق، أم أنه شاعر محافظ، ميال إلى المطولات، ولكنه ينظم القصيدة القصيرة لظروف خارجية؟ أو لضعف التجربة والانفعال؟ أو لصعوبة القافية؟ أو لثقل الوزن، أو لتقدّم سن الشاعر، أو لغيرها من الأسباب؟

تعريف بالشاعر:

ولد الشاعر عبد الله حمد السناني في محافظة عنيزة بمنطقة القصيم في عام ١٣٥١هـ، ودرس في مدرسة صالح بن صالح الابتدائية الخاصة، وكان من المتأثرين بأستاذه في علمه

وأدبـه وخُلقـه، فقد وجّهه إلى الأدب الرفيـع، والذوق العالي، وتعلّم منـه أدب النفس، وأدب الدرس، وصقـل فيه موهبـة الكتابة النثرية والشعريـة، وشجّعه على القـراءة الحرّة، وكان عضـوا فاعلاً في النـادي الثقافي الذي تأسس عـام ١٣٧٣هـ، والتحق بالتدريس مبكراً فور تخرّجـه من المدرسـة العزيزية (مدرسـة الأستاذ ابن صالـح)، فعُيّن مدرّساً في المدرسة السعوديـة التي أنشئت عام ١٣٦٨هـ، فدرّس معظم المواد مع التركيز علـى الخط العربي؛ لبروزه فيه، وجمال خطّه، ومعرفته لقواعده، ثم تحوّل إلى العمل الإداري في الثانوية العامة، حتى تقاعده عام ١٤٠٧هـ، وتتلمذ عليه طلبة كثيرون، وكان محبوباً ومتميّزاً في عمله وأدائه، وتـوفي عـام ١٤٠٩هـ، قبل أن تتـاح الفرصة لظهور شعـره مطبوعاً، فقمتُ مع مجموعة من طلاب التخرّج في قسم اللغة العربية بجامعة القصيم بجمع وتنسيق شعره، في عام ١٤٢٠هـ، وهو مُعدّ للطباعة حالياً[١].

نشأته الأدبية:

وفي عـام ١٣٧٣هـ قام عددٌ من المثقفين في عنيزة بتأسيـس أول ناد أدبي في المملكة، وكان مجلـس إدارته مكوّنـاً من رجال التعليم، وجُمعـت له تبرعات، واشتُري له مقـر، وأنشئت له مكتبة كبيرة[٢]، وكان من المشاركين في إنشائه: الأستاذ صالح بن صالح، والأستاذ عبد الله علي النعيم، والشيخ عبد الله البسام، والأستاذ عبد الله الجلهم[٣].

وشهـد هذا النادي مولد بعض الأصـوات الشعرية، من أمثال الشاعر : عبد الله السناني، وكان يُعتـبر شاعـر النادي، كما تفاعل معه عدد من الشعراء والأدباء من خارج المنطقة، من أمثـال: الشاعر محمد فهد العيسـى إبّان إقامته في جدة للعمـل في مصلحة الزكاة والدخل، ود. محمـد الشامـخ إبّـان إقامته في القاهرة للدراسـة، والشيخ عبد الرحمـن العبد الله أبا الخيل من جدة، والشيخ محمد المرشد الزغيبي من وزارة الخارجية، والشيخ سليمان محمد الحميضـي مدير المدرسة السعوديـة بالسيل بالطائف، وكثيرين من أبنـاء المنطقة المقيمين خارجها للعمل والتجارة، ومن خارج المملكة، من أمثال: د.عبد الرزاق البصير من الكويت، ووجـد تفاعلاً وحماسـة لهذا المشروع الجديد، وبادر عددٌ من أبناء المنطقة إلى التبرع لمكتبة النـادي بالكتب المتنوعـة، وتسجيل اشتراكات لهـا في بعض الصحف والمجـلات[٤]، وتوقف نشاط النادي بعد عامين[٥]، ربما لعدم تفرّغ القائمين عليه، وربما لأسباب مادية، أما المكتبة فقد ضُمّت إلى المكتبة العامة في عنيزة، التابعة لإدارة التعليم .

شعره :

أجـد مـن الصعوبة التحديـد الدقيق لبداية الشاعـر السناني في نظم الشعـر ونشره بين النـاس في المحافل وفي الصحف، فقد سبق أنه كان يعدّ شاعر النادي الأدبي الذي تأسس في عنيزة عام ١٣٧٣هـ، كما نجد له قصائد منشورة في مجلة (الإشعاع) عام ١٣٧٥هـ.

ثـم حين ظهر كتاب (شعراء نجد المعاصرون) للأستاذ عبد الله بن إدريس عام ١٣٨٠هـ، كان عبـد الله السناني من ضمن شعـراء الكتاب، مع مختارات من شعره الذي لم يحدد ابن إدريس المصدر الذي استقاها منه، هل هو من الصحف؟ أم أنه طلبها من الشاعر، كما ذكر

ذلك للدكتور عبد الله الحامد؛ لأن هذا هو منهجه في الجمع[٦]، وبلغ عددها ٤ قصائد، وعدداً من المقطوعات الشعرية، والرباعيات، بلغ مجموع أبياتها ١٦٢ بيتاً[٧].

وذكر ابن إدريس أن السناني شاعر جيد، إلا أنه مُقلّ، وأعتقد أنه أمرٌ طبيعيٌ أن يكون مُقلاً؛ لأنه كان -عند تأليف ابن إدريس كتابه- على مشارف الثلاثين من العمر.

ديوان الشاعر:

توفي (رحمه الله) قبل أن يظهر شعره في ديوان مطبوع، على الرغم من غزارة شعره التي تشجّع على طباعته في ديوان أو أكثر في حياته، وكان النادي الأدبي بالقصيم قد طلب من الشاعر -قبل وفاته- نشر شعره ضمن مطبوعات النادي، فوعد (رحمه الله) بإعداد ما لديه لتقديمه للطباعة في النادي، ولكن الأجل وافاه قبل ذلك، فكرّر النادي الأدبي الطلب -عن طريق الأستاذ حمد القاضي، و د. إبراهيم التركي- من أبنائه تقديم مسوّدة الديوان لإتمام الطباعة، ووجدت هذه البادرة ترحيباً من محبّي الشاعر، وأبنائه الذين سعوا إلى جمع ما تفرق من شعر والدهم من الصحف والمجلات والمسوّدات؛ استعداداً لدفعه إلى النادي[٨]، ولم يتمّ شيء من ذلك حتى اليوم.

وقد حصلتُ على مجموع مخطوط من شعره، أكثرها مسوّداتٌ بخط يد الشاعر رحمه الله، ومن قصاصات بعض الصحف، ومن كتاب ابن إدريس (شعراء نجد المعاصرون)، فاجتمع لديّ قرابة ٨٠ قصيدة، فعملت على تنظيمه وتصحيحه، وترتيب قصائده على حسب حرف الروي، وأعددته للنشر.

ويبدو أن له شعراً كثيراً غير الذي اجتمع لديّ في هذا المجموع؛ لأن ما بين يدي الآن منظوم في السنوات الأخيرة التي سبقت وفاته، حيث لم أجد من بينها ما ذُكر في كتاب ابن إدريس، فهل ضاع القديم، أم هل تخلّى عن كثير من شعره في آخر حياته؟ لأنه ربما اشتمل على قصائد رآها قد عبّرت عن مناسبة ما في وقتها، ولم تعد مناسبة لنهجه الفكري في آخر أيامه، فقرّر التخلص منها.

موقع القصيدة القصيرة عنده:

تراوحت أبيات قصائد الشاعر من ٧ أبيات إلى ٨٠ بيتاً، حيث بلغت عدد قصائده دون الـ ٢٠ بيتاً ٣٦ قصيدة كما في الجدول رقم (٢)، وبلغ عدد قصائده بين الـ ٢٠-٤٠ بيتاً ٢٩ قصيدة، في حين بلغ عدد قصائده بين الـ ٤٠-٨٠بيتاً ١٥ قصيدة فقط. فالسناني -حسب هذه الإحصائية- من شعراء القصيدة القصيرة، فهو ليس من أهل المقطعات التي هي أقل من اسم (قصيدة)، وليس من أهل المطولات؛ إذ لم تتجاوز أيٌّ من قصائده الـ ٤٠ بيتاً إلا ١٥ قصيدة فقط، وربما كانت لديه حساسية وإحساس بالتدني والتواضع من القطع الصغيرة والمقطعات والنتف الأقل من الـ ٧ أبيات، فهو لكونه شاعراً محافظاً، فهو راغب في الانضمام إلى (منطقة القصيدة التقليدية).

حجم القصائد القصيرة:

جدول(١) عناوين القصائد القصيرة (أقل من ٢٠ بيتاً)

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عنوان القصيدة	البحر	القافية	عدد أبياتها	تاريخ نظمها إن وجد
الطوائف	البسيط	أهواءُ	١٧	
مَن هؤلاء	م الكامل	الهواءْ	٨	
مراضع العلب	البسيط	العُليا	٨	
في المعمعة	الطويل	وخلابُ	١٧	ذو القعدة ١٤٠٧هـ
الزمان المحارب	الكامل	عقاربُ	٨	
أحمد	الطويل	والحب	٩	
أمة العرب	الرمل	العرب	١٤	
يا بُنيّ	الوافر	حبّي	٨	شوال ١٤٠٥هـ
رب الكون	الوافر	بغير رب	١٤	
النوم	الخفيف	من المرهقات	١٧	
مدرستي وجامعتي	الكامل	الجانحُ	١٦	
آخر دمعة	الطويل	الفقدُ	١٩	
سائر كالنجم	الكامل	مداري	٨	
إداري	الطويل	عامرُ	٨	١٤٠٢هـ
الحادث أزلي	الخفيف	دقّة التقدير	٩	
حُجّة الله	الرمل	لم يتغيّرْ	١٥	
لا تعجب	م الكامل	وقع الضرر	١٦	
المصحّ	الوافر	بالتباس	٩	
يقولون	الطويل	المرضى	١٣	
أيها الضاحكون	الخفيف	الدموعْ	٩	
إخلاء طريق (التقاعد)	البسيط	طريقِ	١٤	١٤٠٧هـ
في سوريا والعراق	م الكامل	يشتكي	١٨	
تجاهلتني	الطويل	بتجاهلي	١٤	
نشيد العلم	المتدارك	الأمم	١٤	
الفارس المنهزم	م الخفيف	بالقلم	١٦	
ماذا أقول	البسيط	والألما	١٢	
ياساهر الليل	البسيط	تضطرم	١١	قبل ١٣٨٠هـ
في شوارع لندنا	الكامل	لندنا	٢٠	
طاووس السَحَر	الطويل	افتنّا	٢٠	
عالم متفاوت	الكامل	عذروني	١٩	
التقاعد	الكامل	عرفتني	١٦	
يا أعز حبيبة	الطويل	جدوى	١٨	
الوطن	الكامل	واديه	٩	قبل عام ١٣٨٠هـ
شعرة معاوية	الكامل	معاويه	٩	

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جدول (٢) عدد قصائد الشاعر حسب عدد الأبيات

العدد	عدد القصائد
من ١-٢٠ بيتاً	٣٦ قصيدة
من ٢١-٤٠ بيتاً	٢٩ قصيدة
من ٤١-٨٠ بيتاً	١٥ قصيدة

الجماليات الفنية للقصيدة القصيرة :

أولاً - في العنوان:

كان الشاعر السناني حريصاً على وجه العموم على عنونة قصائده، ولم يترك سوى ١٧ قصيدة بدون عنوان، من مجموع قصائد ديوانه البالغ عددها ٨٠ قصيدة ومقطوعة، أي: أقل من ٢٥٪ .

وقد اجتهدتُ عند إخراج الديوان وتحقيقه في اختيار العنوان المناسب للقصائد التي تركها الشاعر دون عنوان، فوضعت العنوان بين قوسين معقوفين هكذا ... كما في الجدول السابق، مقتبساً كلمات العنوان من جوف القصيدة ومن عباراتها .

والملاحظ ـ كما في الجدول (١) ـ أنه ترك ١١ قصيدة دون عنوان من القصائد القصيرة البالغ عددها ٣٦ قصيدة، بنسبة تقريبية تبلغ ٣٠٪ ، في حين ترك ٦ قصائد فقط دون عنوان من القصائد الطويلة، البالغ عددها ٤٤ قصيدة، بنسبة تقريبية تبلغ ١٢٪ .

وهو مؤشر على عدم اهتمام الشاعر بعنونة القصائد القصيرة كما يهتم بعنونة القصائد الطويلة، ولعله يرى أن القصيدة القصيرة قصيدة خاصة، يعبر فيها الشاعر عن موقف خاص، وليس لديه الاستعداد والحماس الكبير لنشرها وإذاعتها ، أما القصيدة الطويلة -وهي الملائمة للنشر وللمنابر- فقد حرص على عنونتها ، بل ربما وضع عنوانين للقصيدة -كما رأيت في المسودات- ليراجع نفسه في العنوان المناسب.

ويلاحظ على العنونة:

أن كلمات العنوان الواحد لا تتعدّى أكثر من كلمتين إلا نادراً، وربما تألف العنوان من كلمة واحدة، مثل: الطوائف، أحمد، النوم، إداري، المصحّ، تجاهلتني، التقاعد، الوطن.

تغلب العناوين الاسمية ـ كثرة ـ العناوين الفعلية، كما تغلب العناوين الخبرية العناوين الإنشائية؛ رغبة في اختيار عنوان يحمل نتيجة مستقرّة وخلاصة ثابتة، ولاتحتمل التأويلات أو التفسيرات المختلفة .

يؤجل الشاعر السناني التفكير في العنوان إلى مابعد الفراغ من كتابتها، وهو ماجعله يترك ١١ قصيدة دون عنوان، وتوفي ولم يكتب عنواناتها؛ لأن الشاعر السناني في القصيدة القصيرة يكون مهتماً ـ كما يبدو ـ بتفريغ الشحنة الانفعالية، الوجدانية أكثر من أي أمر آخر.

كان الشاعر يبذل جهداً وطاقة خاصة لصياغة العنوان، ولم يكن يكتفي بأخذ شطر من القصيدة، أو كلمات منها لتكون عنواناً، فقد ترك ١١ قصيدة بدون عنوان، انتظاراً لفراغ ذهنه للتفكير في صياغته صياغة فنية .

ثانياً- في الأداء اللغوي:

يمكن ملاحظة الظواهر اللغوية والتعبيرية التالية عند الشاعر:

١ - الألفاظ المضغوطة:

للحرف بين يدي الأديب وزنه وحسابه، وللكلمة أيضاً وزنها وحسابها، وللجملة كذلك وزنها وحسابها، فإذا كان معدل كلمات البيت الواحد لديه ١٠ كلمات، ومعدل مجموع كلمات القصيدة القصيرة لايتجاوز ٢٠٠ كلمة؛ فيصبح هنا اختيار نوعية الكلمات ودلالاتها مسألة شاقة وحساسة، ليجمع بين الإبانة والإفصاح عن المعنى، ومراعاة عدد الكلمات، فيهتم الأديب بمعادلة ما (قلّ لفظه وكثر معناه)، وهو المقصود بـ (الألفاظ المضغوطة)، فهو يعبر عن المعنى بما يناسب من الكلمات ثم يترك أيضاً قدراً من التأويل والتفسير للقارئ، فيحمّل البيت الواحد من المعاني ما يمكن أن يبسطه في أبيات عديدة في القصيدة الطويلة.

ففي قصيدة (مدرستي وجامعتي) يتحدث عن حياته وظروفه من ولادته، حين فقد والده وهو صغير، ثم احتضنته والدته، حتى بلغ مرحلة الشباب والعنفوان والاعتماد على النفس، فيقول:

وعبرتُ ثانية المرا … حل حيث صفّ بي الجناح
وبقيتُ في التدريب لا … أستطيع عن وكري براح
أهفو إلى الغصن البعيد … فلا أطير بلا سماح
وألقّن الدنيا البسيطة … في العشيّة والصباح
أبواي عملاقاي في … تاجيهما حلمي يتاح
وكأن هذا الكون في … كفيهما روح وراح
يتكلمان فتسمع الـ … ـدنيا وتعطيني الصداح
وأوامري في صرخة … تدوي فتهتز البطاح
وفقدت عملاقي أبي … ووجدت عملاقي الكريم
(أمّي) التي في حضنها … توّام (أفنس) والرقيم (٩)
بأنوثة جبارة … تختال بالصبر الأليم
لا اليأس حَدّر أنفها … كلا ولا صلف اللئيم
عاشت كبرج باذخ … يؤوي اليتامى واليتيم
عاشت مُدرّستي وجا … معتي ومأواي الحميم
الله أرسلها إليّ … ومن سوى الرب الرحيم
سبحَّنُه وبحمده الـ … إخبات في عظمي الرميم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ – الحضور اللغوي للذات:

لم يكن الشاعر السناني-وهو من المحافظين-شاعراً غيريًّا، متوجّهاً بموهبته وطاقته الشعرية إلى الآخرين، بل كان شاعرا ذاتيًّا، متوجها نحو ذاته، ومعبّراً عن رؤاه الخاصة، فـ(الذات) حاضرة بوضوح وجلاء في شعره، فاستدعى الحضور الموضوعي لـ(الذات) حضوراً لغويًّا لها: فذاته ظاهرة في قصائده القصيرة، أكثر من حضورها في قصائده الطويلة، ففي الطويلة نجد الآخر أو الغير متواجداً، كالشاعر صالح العثيمين أو والدته، أو غيرهما، أما في القصيرة فلاحضور إلا للذات، فالـ(أنا) متواجدة لغويًّا، بصيغ لغوية مختلفة، فمرة بالضمير الصريح المنفصل: أنا، ومرة بالضمير المتصل (ياء المتكلم)، ومرة بضمير المتكلم (التاء)، كما في قصيدة (لاتعجب):

لا تعجبين لسماحتي ... وتجنبي وقح الضرر
حتى دمي بفضيلة ... بسماحه عَمَّ البَشَر
أنا وردة عزلاء تنـ ... ـفح بالعَبير لمن عبر
أنا نخلة في شهدها الـ ... ـممنوح كَسَّرت الإبر
أنا هكذا لكنني ... في ذاك موفور الخطر
فكرامتي مثل الحمى ... ما مَسَّه غير المطر
يا ظالمي ليس الحطا ... م كرامة يا ذا الأشر
لكرامتي إلا أطا ... ولك الخصومة يا غدر
أنا لا أجيد كما تجيـ ... ـد ولن أنازعك القذر
سأغضُّ طرفي زاهداً ... لأزيح عن نفسي الكدر
وإذا خسرت فمكسبي ... شرفي وأجرٌ يُدَّخَر
راوغ فإنَّك ثعلبٌ ... وافخر فأنت المنتصر
ولسوف يحكم بيننا ... قاضٍ له عَدْل القدر
قاضي التراب قضاؤه ... يُمضي الأمور بما ظَهَرْ
بيني وبينك وقفة ... منك الشهود بما استتر
ويكون ثالثنا الذي ... أعمى الهوى منه البصر

وكما في قصيدة أخرى:

أنا سائرٌ كالنجم في ... عمري وساعاتي مداري
أطوي المراحل ليلة ... تمضي ويتبعها نهاري
من مشرق المهد الحفي ... حملت في عنق إساري
في حضن والدتي الرؤو ... م تنقلت من دارٍ لدار
عال الصراخ كأنما ... في بطن أمي سوط زاري
أتممتُ تسعة أشهر ... في مسكن وطُردتُ عاري
وهرعت حتى لم أجد ... إلا على رأسي فراري
نفذ النزيل بجلده ... ببكاء مغترب الديار

٣- المزاج اللغوي:

أتاحت لي مسودات الشاعر التماس بعض من الخصائص النفسية والذوقية والمزاج والبصمة الخاصة في اختيار المفردة وتركيب الجملة، وكان هذا متاحاً وواضحاً في القصيدة الطويلة أكثر من ظهوره في القصيدة القصيرة، فالأخيرة أقلّ في التعديلات والتصويبات، كما يظهر في المسودات المرافقة، وكثيرا ما أراه واقعاً في الحيرة؛ حين يكتب لفظتين أو ثلاثاً في الهامش أمام البيت، دون أن يطمس الكلمة التي يرى استبعادها، كما هو حاله في بعض المواقع، انتظاراً حتى اللحظة الأخيرة؛ للمراجعة والتدبر، ثم يحسم أمره نحو الكلمة الأكثر مناسبة وملاءمة.

ففي قصيدة (المصحّ)، وهي القصيدة التي تظهر مسوّدتها بخط الشاعر في المسودة رقم(١)، يقول:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا زُرْتَ الأسـرّة فـي مَصَحّ — أُصِبْتَ بأمر عيشك بالتباس
ستنبئك الأسـرّة عن رزايا — ملفات تكدس بالمآسي
ستقرأ عن حياة الناس سفراً — يذود الجفن عن ورد النعاس
فكم فوق الأسرّة من مُعَنّى — أتاها مُكْرَهاً واهي الأساس
فمن داءٍ عياءٍ أو جديد — يحار بكُنْهِه باعثه النطاسي
ومن هَـرِم له جسم حطيم — أضرّ بحالِهِ سوء المراس
ومعدودٌ من الأحياء لكن — من الأموات أُدرج بالقياس
ستدخل للمصح وأنت جَلْدٌ — وتخرج منه قلبك غير قاس
ستدرك أن في الدنيا بلاءً — وأنك قد تصاب كمن تواسي

فإذا قورنت بالمسوّدة ظهرت التعديلات التالية:

بطيب عيشك > بأمر عيشك

تحوي الأسرّة > فوق الأسرّة

واهي المراس > واهي الأساس

سوء المراس > طول المراس

وتعرف > وتدرك

وليس من تفسير واحد لتفضيل كلمة على أخرى، أو تركيب على آخر، فقد يكون التعديل لأسباب دلالية وإيحائية، وقد تكون لأسباب الوزن أو القافية، وقد يكون لأسباب ذوقية خاصة.

٤ - اكتناز الألفاظ:

كما لمستُ فيه - من خلال مسودات قصائده - اهتماماً بالفخامة اللغوية، من خلال طول الكلمة، أي: كثرة حروفها؛ لتتناسب مع فخامة وضخامة الموضوع، فمال الشاعر إلى الكلمات الطويلة، ذات الحروف الكثيرة، حتى في البحور المجزوءة؛ ربما استناداً إلى مقولة القدامى: زيادة المباني زيادة في المعاني، نلحظ ذلك في قصيدة تحت عنوان (أيها الضاحكون):

أيها الضاحكون بين الحزانى — والزوايا قد أغرقتها الدموع
أتبيعون فائضاً من سرور — لقلوب جارت عليها الصدوع
اضحكوا قهقهوا فلابد يوماً — منه تبكون والدموع النجيع
سوف تبدو لكم نيوب الليالي — كالحات وكلهن فجيع
غفلة الدهر ختلة وانتظار — ليس للدهر غفلة أو قنوع
إنما حالكم كروض غضيض — فجرادٌ يؤمُّه أو قطيع
ويحكم إن نشوة الجهل أعتى — سكرة الكأس ساعة وتضيع
فافهموا دهركم ولا تأمنوه — فبه بالألي استهانوا ولوع
أسرعوا بالرجوع فالصحو مُرٌّ — حين لا ينفع الملوم الرجوع

ثالثاً- بين الفكر والوجدان:

قصائد السناني القصيرة هي قصائد غنائية، وجدانية، يتغنى ويتأمل فيها تجاربه اليومية البسيطة، من مثل قصائد: الضرس، أحمد، مدرستي وجامعتي، المصحّة، إداري، إخلاء طرف، التقاعد. وهذا النوع هو الأكثر تأثيراً وصدقاً فنيًّا، ومع ذلك لاتغيب في شعره

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوجداني - صفة من أهم صفات شاعريته عموماً، وهي صفة العمق الفكري، وتوليد المعاني، والتأمل؛ إذ هو - باطمئنان تام - شاعر معان، أكثر من كونه شاعر ألفاظ، فالمعنى يتولد بين يديه، ولا يمر مروراً عابراً، وقد يتخطّى الموضوع القريب في القصيدة إلى موضوعات ورؤى بعيدة، يصل إليها بالتحليل والمناقشة، ففي قصيدته (هالي: طاووس السَّحَر[١٠]) يقول:

في السماء مذنّبا ... كما نشر الطاووس ذيلاً به افتنّا
فلم نر ويلاً من خرافة أرضنا ... على أن هالي ظلّ أطرَفَهَا معنى
وما ذاك إلا أنه في مداره ... إذا زارنا في القرن غاب وما ثنى
فهل هو رحّالٌ وبَرّ بأمّه ... متى نافت السبعين عاماً لها حنّا
وما حرمته دفئها وحنانها ... ولكن قاصي الدار لا يشبه الأدنى
وما أهملته الأم حفظاً وسلطةً ... وما كان يعصي عند توديعها إذنا
بتسياره النائي خطاه رتيبةٌ ... غريبٌ ولم يختر لتجواله سُكنى
تمدُّ إليه الأرض أبصار رصدها ... فضولاً فتأثير الغموض به عَنّى
فهل كان هالي يعشق الأرض سالفاً ... فهام كقيس ثم جُنّ كما جُنّا
وتقتادُهُ أشواقُهُ من شروده ... يزور لماماً زورة الخائف المُضنى
فينسلُّ في الأسحار يرسل نظرةً ... وقد فتح الواشي بمرصده عينا
على الرّحب يا هالي تنزّه فلم نَعُد ... على كوكب نلقى سروراً ولا حزنا
فإن كنت في دين القدامى تشاؤماً ... ففي العصر دين الكشف يلتمس المجنى
جلاك أبو تمام في الفتح نكتةً ... عمورية أحدثت في روعها الغبنا
سألتك هالي إن أطقت إجابةً ... فأنت طويل الخبر لا تعرف الظنا
بربّك إذ وافيتنا قبل هذه ... هل الحال حالت أم بقينا كما كُنّا
وهل نحن نسعى للتطوّر والعلا ... أم الوهن قد آخى بأمتنا الجُبنا
ولا تتهمني بالغباء فحيرتي ... تريد يقيناً قد أردتُ به الحسنى
أرى أننا رغم الخطوب عزيمة ... تحاكي ولم نتحف بإبداعها الكونا
عسى أن ترانا إن رجعت كأمة ... قضى الله فيها أن تسود ولا تفنى

وفي قصيدة تأملية أخرى بعنوان(مراضع العلب) يقول :

شحّت ثديٌّ[١١] نساء الحي عن ولد ... فاستبدل الناس من ألبانها العلبا
فاستبقَر النسل، إن العرق ذو أثر ... ومثله اللبن المرضوع كم جذبا
فكم رأينا مَنَ الجاموس خالته ... أو خاله الثور فاسترعى بنا العجبا
يلقاك غير مبال لوى بجبهته ... قرنان شد على جنبيك فاختضبا
لقد تهجنت الدنيا بعامرها ... فكلٌ ماشئت عن مألوفه انقلبا
وخالفت عادة الأشياء فطرتها ... ولا أميّز عنها الشعر والأدبا
قالوا التطور والتجديد قلت لهم ... كما تشاؤون لا عجماً ولا عربا
لقد ألفنا مع الأيام رحلتنا ... فلن نُسرُّ ولن نأسى بما كتبا[١٢]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رابعاً- في البناء:

يمكن تقسيم الشعراء وواقعهم مع القصيدة القصيرة إلى فئات :

شاعر يميل بتركيبته المزاجية والنفسية إلى القصيدة القصيرة، وإن كان الموضوع يحتمل التفصيل والامتداد.

وشاعر يميل إلى القصيدة القصيرة؛ بسبب رؤيته الفنية الخاصة، وأكثرهم من الشعراء الشباب المعاصرين، الذين يرون أن زمن القصيدة الطويلة ولّى.

وشاعر يميل بطبعه واستعداداته إلى طول القصيدة والمطولات الشعرية، وإن كان الموضوع لايحتمل الإطالة .

وشاعر وقتي، ظرفي، لايفكر كثيراً في عدد الأبيات، وإنما يترك مسألة عدد الأبيات للظرف الزمني، فقد تطول قصيدته، وقد تقصر، دون تهيئة سابقة، أو استعداد مبكر.

وفي نظري أن السناني من النوع الأخير، مع إمكانية استبعاده - مع شبه اطمئنان - من الفئة الثانية، حيث لم تتجاوز أي من قصائده الـ ٨٠ بيتاً.

وقد لحظت في بناء القصيدة القصيرة عنده: أنها قصيدة متكاملة، واضحة البداية والنهاية، وليست - كما نلحظ عند بعض الشعراء -مشروعاً لقصيدة طويلة لم تكتمل؟ أو ترك الشاعر إكمالها إلى وقت لاحق؛ حيث أبان الشاعر إبراهيم العواجي بأن لديه قصائد كثيرة لم تكتمل[١٣].

ومن الملامح العامة لبناء القصيدة القصيرة عنده:

الدخول السريع للموضوع، فلا وجود لتمهيد أو توطئة، ربما اعتماداً على قيام عنوان القصيدة بالمهمة، كما لا وجود للتصريع.

الميل إلى الأسلوب الخبري التقريري، المنطلق باتجاه واحد من المبدع إلى المتلقي، دون ترك فرصة للمتلقي - إلا نادراً - للتفاعل، فلا حضور للمتلقّي إلا قليلا .

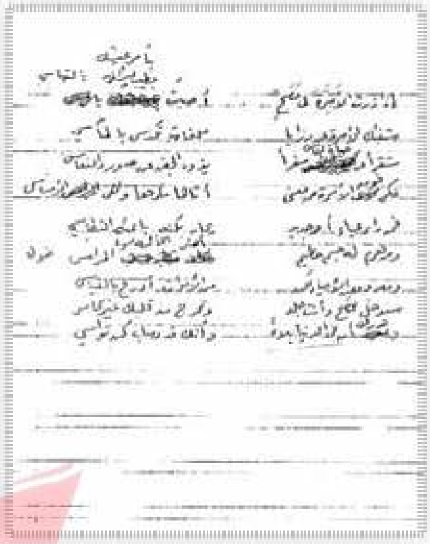
تتميز قصيدته القصيرة بالتركيز على زاوية واحدة من زوايا الصورة، أي: أن القصيدة تعبر عن موقف أو مشهد واحد.

إحكام النهايات: الاختتام ببيت من الحكمة؛ مما يدل على أن الشاعر أراد أن تكون قصيدة قصيرة، وليست مطولة لم تكتمل.

وأخيراً .. أرى أن السناني حاله كحال بعض الشعراء المحافظين، ممن يبني البيت الكبير الواسع الأرجاء ليفتحه لسكنى الآخرين، وفي الوقت نفسه يفضّل أن يسكن في بيت صغير متواضع ويجد الراحة والمتعة فيه، فهو كالشعراء المحافظين - يأوي إلى القصيدة القصيرة؛ للتعبير عن يومياته وتجاربه الحميمة وحياته الخاصة.

نماذج مسودات بعض قصائده:

مسودة رقم (١)



مسودة رقم (٢)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسودة رقم (٢)

الحواشي:

(١) معجم شعراء منطقة القصيم في العصر الحديث، نادي القصيم الأدبي، ١٤٣٤هـ .

(٢) إبراهيم التركي، وعبد الله العلي النعيم، الإدارة بالإرادة (القصيم : إصدارات مركز صالح بن صالح الثقافي، ١٤٢٣ هـ)، ص ٣٥.

(٣) عبد الله البسام، علماء نجد، ١/ ٩٩ و ٢/ ٥٥٢.

(٤) هذه المعلومات استقيتها من المجموع المخطوط للشاعر عبد الله الجلهم، الذي أمدّني بنسخة منه قبل وفاته رحمه الله .

(٥) عبد الله بن إدريس، شعراء نجد المعاصرون، ص ٢٦٩ .

(٦) عبد الله الحامد، قول على قول، ص ٨٨.

(٧) عبد الله بن إدريس، شعراء نجد المعاصرون، ص ٢٦٩ .

(٨) جريدة الجزيرة، الاثنين ٧/٣/١٤٠٩هـ، والاثنين ٢٩/٤/١٤٠٩هـ، صفحة : أدب وثقافة .

(٩) أفسس، أو أفسوس : هي القرية التي خرج منها الفتية أصحاب الكهف هرباً من ملكها الظالم، وهم المذكورون في سورة الكهف.

(١٠) هو مُذنّبٌ ظهر في السماء عام ١٩٨٦م، وسُمّي بهذا الاسم نسبةً إلى مكتشفه (أدموند هالي) الذي تنبأ بظهوره كل ٧٦ سنة، ويُرجّح أنه هو المذكور في قصيدة فتح عمورية لأبي تمام في قوله:

وخوّفوا الناس من دهياء مظلمةٍ إذ بدا الكوكب الغربيّ ذو الذنب

حين ظهر في عام ٢٢٢هـ، وهو ما عاد وأشار إليه الشاعر السناني رحمه الله في أحد أبيات هذه القصيدة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١١) ثديّ : جمع ثَدْي.

(١٢) كَتَب الشاعر رحمه الله تحت هذا الشطر : حتى رأينا جمادى تارةً رجبا.

(١٣) ينظر : حركة الشعر في منطقة القصيم، للكاتب، ٢/ ٩٣٠.

إنشائية القصيدة القصيرة

(ديوان شفاه الفتنة لعبدالله الوشمي أنموذجاً)

محمد بن فارس الطريري - السعودية

مفهوم القصيدة القصيرة:

لم تكن القصيدة القصيرة غريبةً على القارئ العربي، فقد ظهرت في نتاج الشعراء منذ العصر الجاهلي حتى جيل النهضة، لكن ظهورها القديم يختلف عن وضعها اليوم، ففي السابق لم تكن القصيدة القصيرة مشروع قصيد كامل؛ لذا سمّى أهل العروض البيت الواحد مُفرداً، أو يتيماً، والبيتين نتفة، والثلاثة أبيات إلى الستة قطعة، أما ما فوق ذلك فيُسمى قصيدة[١]، وعدّوا طول القصيدة وغزارة الإنتاج دليلاً على قدرة الشاعر وتمكنه، أما صاحب المقطعات القصيرة فهو من هواة الشعر المتطفلين عليه.

وشاعت النُّتف والقطع في كتب المختارات، ككتاب عيون الأخبار لابن قتيبة، وكتاب البصائر والذخائر لأبي حيان التوحيدي، وبعضُ الأبيات المختارة كانت جُزءًا مُقتطعاً من قصيدة طويلة، وبعضها ليس كذلك؛ لذا اختلطت القصائد القصيرة بالمقتطفات من القصائد الطويلة.

وبعد ظهور جيل الحداثة الشعرية وحركة الشعر التفعيلي، بدأ الاهتمام بطول القصيدة وقصرها يأخذ أهمية متزايدة، خصوصاً عند بلند الحيدري[٢]، ونزار قباني، والبياتي، وغيرهم من الشعراء.

وكان لهذا الاهتمام بقصر القصيدة أسباب، منها: السعي «لكسب معركة التلقي، في زمن عزف فيه الناس عن القراءة، وأصبحت اللغة الإسهابية القديمة غير متلائمة مع المتطلبات العصرية الجديدة، حيث المؤثرات البصرية تلتهم وقت الإنسان، ولا تترك له سوى النزر اليسير من الوقت»[٣].

ومن الأسباب أيضًا: اهتمامُ شعراء العصر الحديث بالتكثيف، والبُعد عن التكرار -غالبا- إلا فيما كان له غرض ودلالة فنية، وقلّة استعمال المترادفات. كل ذلك حتّم على الشعراء النزوع إلى القصائد القصيرة؛ لما تحمله من قدرة على التكثيف، ولانفتاح دلالتها.

وقد ظهرت القصيدة القصيرة في الشعر العربي بعدّة مصطلحات وتسميات، منها: التوقيعة عند عز الدين المناصرة، والبرقية عند نزار قباني، والبتيلة عند محمد حمدان، والومضة عند عدد من الشعراء والنقاد، والقصيدة القصيرة عند إحسان عباس وغيره.

ويتناول الناقد الإنجليزي (هربرت ريد) القصيدة القصيرة بقوله: «الشكل والمحتوى مندمجان في عملية الخلق الأدبي، فعندما يسيطر الشكل على المحتوى (الفكرة)، أي: عندما يمكن حصر المحتوى بدفقة فكرية واحدة، واضحة البداية والنهاية، بحيث تبدو في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحدة بيّنة، عندها يمكن القول أننا أمام القصيدة القصيرة، في حين عندما يكون المحتوى الفكري معقداً جداً الدرجة لجأ معها العقل إلى تقسيم هذا المحتوى إلى سلسلة من الوحدات الجزئية؛ وذلك ليخضعه لترتيب ما من أجل استيعابه في إطار كلي، عندها يمكن القول أننا إزاء القصيدة الطويلة»[٤].

وحين نقلب الطرف في ديوان الوشمي (شفاه الفتنة) ؛ نجد أنه لا يحتوي إلا على قصائد قصيرة، جُمعت في ثلاثة وعشرين موضوعاً، والقصائد تحت هذه المواضيع متفاوتة العدد، فأقل المواضيع قصائد هو موضوع (قبلة) الذي احتوى على أربع قصائد فقط، وأكثرها هو موضوع (الثياب) المتضمن ثلاثاً وثلاثين قصيدة. وهذه القصائد تجيء معنونة حيناً، وحيناً آخر يُكتفى بعنوان الموضوع، فتأتي القصائد القصيرة بلا عناوين.

ومن خلال النظر في هذا الديوان؛ تبين لنا قدرة الشاعر على اختيار العنوان المفتاح، فقد نجح في عدد من القصائد أن يجعل من العنوان جذراً تعود إليه معاني القصيدة، من ذلك قصيدته المعنّونة بـ (صناعة بريطانية)، التي يقول فيها[٥]:

كان جدي
يعلمني أن ثوبي شرف
وبأن العقال الذي ألتحف
هو شيءٌ من الأرض
أدنى إلى القلب
بثري الذي أغترف
كنت أحمل في النهايات حرفين
ياء وياء ولكنّ
جدي ألف!

يحاول الشاعر أن يصنع المفارقة بالمقارنة بين زمانين: زمان الشاعر، وزمان جده / الحاضر، والماضي، فيتكلم بلسان الجد المعلّم عمّا يجب أن يكون، فالثوب هو الجزء الظاهر من الإنسان، والظاهر يجب أن يدلّ على العمق، ويكون جزءًا من الأرض، قريباً من القلب، يغترف من مائه، وهذه صورة الماضي المخالفة للحاضر، فالشاعر خجل من التصريح بالواقع اليوم في حضرة جده، فجعل العنوان (صناعة بريطانية) مفتاحًا لما يريد أن يقول، فالظاهر اليوم أصبح لا يدل على ذواتنا وأرضنا، بل أصبح مستوردًا يصنعه الغرب لنا؛ لذا فالجد كان ألفا / نخلة شامخة، والحفيد كان ياءً / إناءً منحنيًا لمن يملؤه، وهنا نستحضر صورة حرف الألف (أ) المشابهة لصورة النخلة، وصورة الياء (ي) المشابهة لصورة الإناء، أو اليد الممدودة للسؤال.

وملمح آخر يمكن أن نراه في قصائد الديوان، وهو الاقتصاد اللغوي والدلالة المفتوحة، وهذه الصفة من صفات القصائد القصيرة عموماً، فهي لا تتحمل الزوائد التوضيحية، ولا تقبل الترهل البنائي، وقد ظهر هذا الاقتصاد اللغوي في عدة قصائد، بحيث اقتصرت القصيدة على جملة واحدة فقط، يقول[٦]:

#البحار#
دموعُ اليتامى التي
زرعتها الحقول
الفسيحة للأغنياء

استطـاع الشاعـر أن يكتنز معنى عميقاً في جملة واحدة، قصـيرة من الناحية التركيبية، ولكنهـا مفتوحـة الدلالـة؛ فاليتامـى هم من لم يجـدوا يداً تحمـي حقوقهم، وهـم الشعوب المظلومـة التي لا تقدر على المطالبة بحقوقها، والأغنياء هم من كانت بيدهم مقاليد الأمور، فاعتـدوا على حقـوق الآخرين، ووجـه الاعتداء كان باستـلاب الأرض الفسيحـة التي تتسع للجميـع -أغنيـاء ويتامـى- والنتيجة بعد هذا الاستـلاب هي أن اليتامى بكـوا، ولكثرة عدد مـن يبكـي؛ تكونت البحار. إلى هنا تنتهـي القصيدة، ثم بعد ذلك تنفتـح الدلالة على معانٍ أخرى؛ فالبحار لها صفة التقلب والغضب، والثورة بعد الهدوء، وكل هذه الصفات تلتف على القصيـدة مكونة ردة فعل أخرى، تلي ردة الفعل الأولى، فالقارئ يتوهم للوهلة الأولى أن ردة الفعل ستكون بالدموع فقط، ولكن البحار تخفي معنًى آخر.

ومن حسنات الديوان أنه استطاع أن يبث الحياة الشعرية في كائنات بعيدة جداً عن الشعر؛ فالشاعر يوظف (الهاردسك) -وهو جهاز الذاكرة في الحاسوب- توظيفاً رائعاً، فيقول[٧]:

#هاردسك#
هناكَ
على بقعة جامده
أكوّم تاريخَ مجدٍ قديمْ
صورتي
وأبي
وألبوم أوراقي المدرسية
منذ الطفولة حتى المشيبِ
تفاصيل كنت أراها
تهمّ كثيرين غيري
صغاري
وجمهرة الباحثينَ
ومن يرصدون مسيرة جيلي
وأحلامنا الصاعده
وفي لحظة حاقده
تسلّ لصٌ وألغى
تفاصيل ذاكرتي الشاهده

ربمـا أراد الشاعـر أن يخلـق شيئـاً مـن المفارقة بـين هذه الأجهـزة الجامـدة وعواطفه المتضخمـة على الواقع الذي لم يستطع الاحتفاظ بشيء مـن ذكرياته، وهذا منزع رومانسي ظهـر قبل ذلك عند أحمد عبدالمعطي حجازي في ديوانـه (مدينة بلا قلب)، وعند غيره من الشعـراء. وقد أظهر الوشمي مهارة عالية في استخدام مصطلحات من واقع حياته اليومية، دون أن يخل بأدبية النص، يقول في نص آخر[٨]:

#وفاء#
عندما مات من أجل أحلامهم
علقوا إسمه في غبار الشوارع !!

يستخـدم الشاعر لوحات الشوارع التي وضعوا عليها أسماءً لأعلامٍ أوفياء، قدموا خدمات

عظيمة للإنسان في بلادهم، ليقول: إننا لا نرحّب بهؤلاء الأوفياء في بيوتنا، بل نطردهم خارجاً، ونعلقهم على غبار الشوارع، المعرَّض لعواصف النسيان. فالشاعر يلتقط صورة عادية من واقع الحياة اليومية فيضخمها ويبث فيها روح الشعر.

ملحظ أخير في قصائد هذا الديوان، نراه في قدرة الشاعر على طرح الأسئلة المنطقية، أو السفسطائية. والسفسطة في الشعر غير معيبة؛ إذا وظّفت توظيفاً فنيًّا جيّداً، فهي قادرة على إثارة ذهن المتلقي ولفت نظره إلى أمور لم تخطر في بال؛ فتصرفات الناس وعاداتهم، غالبا ما تتسم بالاعتباط والبعد عن المنطقية، وهذه فطرة الله التي فطر الناس عليها، فحين تخضع هذه التصرفات والعادات للمنطق؛ تظهر المفارقة التي يريدها الشاعر، يقول الوشمي في قصيدة عنوانها (معادلة)(٩):

يعجبني الثوبُ
فألبسه كي يبصره الناسُ
ولا أبتاعُ الثوب النادرَ
كي يلبسه غيري
وأشاهده وحدي!

الشاعر هنا يستخدم قياسًا منطقيًّا؛ فالإنسان عادة يشتري الشيء الجميل ليراه هو، لا ليراه الناس؛ لذا عليه أن يبتاع للآخرين الثياب الجميلة ليراها! هذا يبدو لأول وهلة منطقيًّا، ولكنه ليس واقعيًّا أبداً، ومع هذا فإنه يشعل فتيل الأسئلة في ذهن المتلقي، ويشككه في منطقية الواقع.

ويكرر الشاعر نفس أسلوبه السابق في مقطع آخر، عنوانه (تشاؤم)(١٠):

الأبيضُ آخر ما نلبسه
في الدنيا
فلماذا يحزننا الأسود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحواشي:

(١) ينظر: أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ط١، تحقيق حسني عبدالجليل يوسف (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٤١٨هـ)، ص٢١.

(٢) ينظر: هايل محمد الطالب وأديب حسن محمد، قصيدة الومضة: دراسة تنظيرية تطبيقية، ط١ (الدمام: النادي الأدبي بالمنطقة الشرقية، ١٤٣٠هـ)، ص٧.

(٣) المرجع نفسه، ص٨.

(٤) المرجع نفسه، ص١٣.

(٥) عبدالله الوشمي، شفاه الفتنة، ط١ (الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، ١٤٣٢هـ)، ص٩.

(٦) المصدرنفسه،ص١٩٥.

(٧) المصدرنفسه،ص١٦٧-١٦٨.

(٨) المصدرنفسه،ص٢٥.

(٩) المصدرنفسه،ص١٥.

(١٠) المصدر نفسه، ص١٧٢.

القصيدة القصيرة جدًّا
(لمحٌ من تجربة ورأي في المصطلح)

أ.د. عبدالله بن سليم الرشيد - السعودية

أشعر أن زماننا هذا أميل إلى التكثيف والإيجاز؛ لأن الشعر تنحّى عن مقامه الأول وضويق بأجناس أخرى، وغُطّي على أذواق الناس بالعامية والثقافة المختلسة والغبار الفضائي؛ فصعُب على أكثرهم تلقّي الجدّ والشعر الفصيح جدٌّ أيُّ جد! فكان لا بدّ لهذا الشعر من أن ينحاز إلى ما يستحوذ به على أذهان المتلقين ويعيدهم إلى ساحه الكريمة النقية.

ومن استراتيجيات الاستحواذ أن يجاري الشعرُ عصرَه فيتطبّع بسماته، وأبرزُها الإيجاز واللمح والإشارة التي تغني عن قصائد طوال ذوات عدد.

ولكن هل للقصيدة القصيرة حدّ؟ ما مفهوم القِصَر؟ أرجع إلى حدّ القصيدة عند القدماء وكثير من المتأخرين فأجدها محكومة بسبعة أبيات - في الأغلب - وما دونها إما بيت مفرَد أو نتفة في بيتين، أو قطعة لما لم يبلغ السبعة. وهذه القسمة هي عندي أليق وأدقّ. فالمصطلح الذي يُطرَح اليوم (القصيدة القصيرة جدًّا) غير دقيق، فهو أولا طويل، والمصطلحات تنحو إلى الإيجاز، وهو يقتضي وجود (قصيدة قصيرة)، أي: غير القصيرة جدًّا، فما حدّ كل منهما؟ ويقتضي قصيدةً طويلةً، وربما اقتضى القصيدةَ الطويلةَ جدًّا، فالإشكال في كل هذه المصطلحات واضح، وبخاصة في المصطلحين الأولين (القصيدة القصيرة جدًّا) و(القصيدة القصيرة)؛ إذ لا يبدو بينهما فارق.

ثم هل نُدخل في القصيدة القصيرة جدًّا البيتَ الواحد (خليفة التّليسي فعل هذا)؟ أليس الأدقّ وصفه بالمُفرَد؟ أعترف بأني تأثرت بالتليسي في بعض نتاجي؛ فوسمت بعض الأبيات المفردة بالقصائد القصار، ولكني مخبِتٌ متردّد؛ لأني أجده غير علمي ولا دقيق بعد طول تأمّل.

قد يصدقُ وصف القصيدة القصيرة على شعر التفعيلة الموجز – والإيجاز أيضًا في حاجة إلى حدٍّ – أكثرَ من صدقه في التعبير عن التناظري الذي قد يناسب المقطوعةَ أو القطعةَ منه (أي: ما لم يبلغ سبعة أبيات) أن توسم بالقصيدة القصيرة.

أما تجربتي في إنشاء القصائد القصار (واستعمالي للمصطلح متذبذبٌ مؤقّت حتى

أستقـرّ علـى رأي وجيه) فهـي ذات شقّين: الأول ما جـاء في أبيات مفـرَدة أو قطع موجزة، وأكثره على وحدة التفعيلة، مثل:

لا تعلنِ البكاءَ يا..
فنحنُ مثلُ النارِ لا نموتْ
إن انطفأنا هاهنا
فثَمَّ ألفُ شعلةٍ تحضنُها البيوتْ
ومثلها:
الذين أداروا ظهورَهمُ للظلام..
توارَوْا مع الشمس..
لكنّهم في غدٍ معها يشرقونْ

والشـقُّ الآخر: ما كان في الأصل جزءًا من قصائد طوال (والطول هنا نسبيّ)، ولكنّي بعد نظر وتأمّل؛ ألغيت أغلب الأبيات، فبقي منها ما يصدق عليه أنه بيت مفرَد أو مقطوعة، مثل:

إن من يبتني بقمّة طود ... ليس يخشى تدحرجَ الأحجار

فهـذا البيت هو في الأصل ختام قصيدة في نحو واحـد وعشرين بيتًا، ولكنّي ألغيتها كاملة ولم أبقِ غيرَه.

ومثله:

أراد نطاسيٌّ ليأخذ من دمي ... فلمّا أمرَّ المشرطَ انبثقَ الشعرُ

و:

لا تذرني أكابد الشوقَ وحدي ... إنني أعشقُ الصعابَ اشتراكا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومما جاء نُتفة (أي في بيتين):

أنت المحاصَر بالظلا ... م وبـي وشرُّهمــا أنــا
الليلُ جاءكَ من هنا ... كَ وقد أتيتُك من هنا

وقـد حرَصتُ على عنونـة الأبيات المفردة (وهـذا اسمها الجامع في ديـواني الأول خاتمة الـبروق)، وكذلـك النتَف والمقطوعـات؛ لأني أرى في العنونـة شهادة ميلاد لهـا، فهي أشبه بالاسم الذي يمنحها الخصوصية ويعطيها الحقَّ في (الحياة الكريمة) في إطار تلقٍّ تقليدي، لا يرى الشعر إلا ما كان طويلاً مهلهلا.

وتبقـى الإشارة إلى إشكال أخـير: هل نعدّ من القصيدة القصيرة ما كان في الأصل جزءًا مـن قصيدة طويلة؟ أو نجعله خاصًّا بما أنشأه الشاعر ولم يُطِلْ فيه ابتداءً؟ وهب أننا أخذنا بالرأي الثاني، فهل المعوَّل على ما قاله الشاعر ثم لم يرضه؟ أو هو على ما وُجِّه به المتلقّي؟ إن الاختيار الثاني هو الذي تحتّمه طبيعة العمل الإبداعي وعلاقة المنشئ بالمتلقّي.

سيظلّ مصطلح (القصيدة القصيرة جدًّا) موضعَ نظر وتجاذب، ولا أظنّه يصمُد تجاه ما أسلفتُ حوله من إشكالات. وسنعود إلى قسمة النقاد القدماء التي كانت نتاج رؤى ناضجة.

أتذكر .. لا أتذكر

(من معنى الشكل إلى شكل المعنى)

د. عبدالله الوشمي - السعودية

ما زلت أتذكر ساعة ما بعد المغرب في بيت الصديق الشاعر صالح بن جزاء الحربي في حي (النقع) في بريدة، وأنا أعتاد زيارته، وأستفيد من رؤيته الشعرية، ونتبادل القراءات الشعرية والكتب والدواوين، حتى جاءت تلك اللحظة إذ قرأت عليه قولي:

أيقظتْ ليلها
وبدتْ شاعره
كتبتْ كلَّ شيء
ولكنها
بقيتْ حائره
لم تجد نفسها
لم تجد غير أحزانها
ورماداً صغيراً يسمونه ذاكره!

وكنا جلوساً على الأرض، وأنا الغارق في القراءة والترقب، إذ به يفاجئني ويقوم ليصافحني مبدياً إعجابه بهذه اللقطة الجميلة.

ولحظةٌ أخرى أتذكرها في الأمسية الحاشدة لعدد من الشعراء السعوديين والتونسيين في بيت الشعر في تونس. وبعد أن قرأت مقاطع من قصيدتي (ذاكرة لشوارع منسية)، وخاصة (أسماء/ شارع الحوامل/ سوداء)، إذ بالقاعة تمتلئ بالتصفيق والثناء، وكان منها قولي (أسماء):

للشوارع أسماؤها:
سيبويه
ابن ماء السما

طارق
وابن سينا
أولئك لا يعرفون المنازلَ
نحنُ تركناهمْ تأكل الشمسُ
أقدامَهمْ
في حريق الشوارعْ!

ومثلها في جازان، ضمن فعاليات المهرجان الشعري، حيث ألقيت مقاطع من قصيدتي (نقوش على ياقة ثوب)، وكان الصديق د.حافظ المغربي يستعيدني في وسط القاعة عدداً من المقاطع البارزة، وبعد الأمسية وجدت إحدى الشاعرات المميزات تتحدث مع مجموعة أنا منهم، وتؤكد بأن معنى جميلاً في قصيدتي سيرد في نصوصها، وسأكون أنا أبوه، كما تقول!

ومن هذه القصيدة:

(صدر)
كان يبرقُ من تحته قمرٌ
فأحاصر غزلانه في يدي
يا صلاة النبي
يا صلاة النبي

ثم إني أتذكر جيداً المهاتفة المشاكسة من صديق عزيز، يتحدث عن أنه وجد سارقَيْن من شعري -سرقة فكرة وسرقة إطار- حيث وجد شابين يكتبان الشعر بتميز ما، وزعم أنهما سرقا شعري، وأطلعني على نصوصهما، فوجدتُ ما وجدت، وتجاهلتُ الموضوع، وإن حضرتْ روح قصيدتي (ذاكرة لشوارع منسية)، و(أقلام)، وغيرهما في نصوصهما.

أتذكر ما مضى جيداً، مع أني لا أتذكر أبداً لحظتي الأولى في كتابة هذا النوع الشعري، فهو موجود في دواويني كلها، وأنا مغرم به؛ لمسببات متنوعة، لعل من أهمها ما يتصل بما يتجه إليه العالم كله من اختصار وتكثيف للأفكار والقضايا، حتى وصلنَا أو وصَلْنا إلى عالم (التويتر)، حيث لا مجال للترهل، والاستفاضة، وإفساح المدى للقناعات التي ترى في كل شيء مجالاً للإسهاب والإطالة.

هذا الإيمان بالموجز المختصر هو ما أنا ممتلئ به في كتابة قصيدتي القصيرة على صعيد (ما)، حيث إن من المعاني والأفكار ما يجب أن تكون وفق هذه الكيفية، دون أن تتمدد إلى تفاصيل لا ضرورة لها، وإيقاع العصر يدفعني أن أقدم لقارئي ما يمكن أن يتمتم به أثناء غدوه ورواحه ببيت أو مقطع صغير، يختصر أفقاً متنوعاً من الدلالات، فأقول في مقطع بعنوان (شارع الحوامل) مثلاً:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يبدأ الطفلُ
تاريخَهُ
في الشوارع!

هكذا بكلمات خمس لا تستغني عن بعضها بتاتاً، وكأنها طلقة باتجاه الفكرة، وهي مرتبطة بعنوانها أشد الارتباط، بل لا معنى له بدونها ولا لها بدونه! وينتهي شكل القصيدة ويبدأ معناها في الرحيل والنمو والتشكل من جديد.

***

لا أود أن أخوض سجالاً نقديًا يتصل بالتعريف الدقيق لما أكتبه، أو بالتأويل لمعانيه والفارق بينها وما كتبته وأكتبه بشكل مغاير، ولا أن أفلسف الاسم؛ هل هو قصيدة قصيرة أو قصيدة قصيرة جدًّا أو ومضة أو توقيع أو الـ (هايكو) العربية، ولكني مؤمن بأنني مأخوذ إلى هذا الفن دون أن أعي تفاصيل الوجد به، أو أسباب الصيرورة إليه، وإنّ تنبهت لعدد من المؤثرات في خضم هذه الحمأة الشعرية.

لا أجدني في كتابة القصيدة القصيرة جدًّا مأخوذاً بفكرة التطور الأجناسي للكتابة الشعرية، أو بمعنى آخر: النظر إليها بوصفها مرحلة تاريخية يصل إليها المبدع بعد اكتمال الوعي بإنتاج القصيدة، وإنما أفهمها قصيدةً تتطلب الخبرة والممارسة والوعي بمفهوم الشعرية، والإمكانات التي تستدعيها، وتتوفر فيها؛ ولذلك راوحت في كتابتها، وما زلت، أنفلت منها إليها، وأكتب العمودي، وقصيدة التفعيلة بالوعي نفسه، كما أكتب القصيدة القصيرة جدًّا، وأذهب إلى غيرها، وأعود إليها، ولا أجد إلا أمارات عامة في الغربة؛ مؤمناً بأن الشعر الجيد، المميز، يُنسيك شكلَه!

القصيدة القصيرة جدًّا لحظةٌ جزئية مكثفة التداعيات، وليست ممتدة على مساحات طويلة، ولكنها متعمقة في قاع المعنى، فهي تنقلك من الجدل على معنى الشكل إلى الإيمان بشكل المعنى وتفاصيله ودهاليزه، وكأنك تولد وتكبر وتتعلم في اللحظة نفسها، إنها تلغي مساحة البداية، والعتبات المفصلة، وتُقدم المعنى حبةَ عنب لا ترتبط بالعنقود، أو أنها لا تتأسس عليه فحسب، فلم تعد ذات وحدة موضوعية يجب أن ترتبط بما قبلها وبعدها، وإنما هي ذات سياق يتعلق مرة بما قبلها وبما بعدها، ومرة بشاعرها، وثالثة بمتلقيها.

ربما تكون بدايتها أو بدايتي معها تتلخص في: البيت الشارد، أو بيت القصيد، وهو ما يجد سنده الكبير في تراثنا العربي بالاحتفاء بالبيت الملك الشارد، وربما يكون التعلق بالشاهد الذي يفيدني في القول، وربما يكون الولع بالشعرية، وأن أمنح كل مفردة لباسها الشعري، وذلك من خلال القناعة بأن الشعر يوجد في كل لحظة مهما كانت مدفوعة في الأبواب، إذ إنّ من المعاني ما لو أقسم على الشعر لأبرّه؛ ولذلك لم أجد قلقاً في أن أكتب في عدة موضوعات، مثل: (قبلة، احتمالات حاسوبية، أوراق من سيرة امرأة، الحديقة، نبوءة الليل، دفتر العائلة)، وأن تغدو لحظة مثل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

(ارتعاشة يد الجد) لحظة شعرية عالية المعنى عندي، وغيرها من المعاني.

***

تنمو القصيدة عندي من عنصر المفاجأة والموقف المحفز، ولا أسمي محفزاً أو مثيراً واحداً، وإنما أجد في لحظة العاطفة بمستوياتها المتعددة الدافع الأكبر، فقصيدتي تنمو بدون تخطيط مسبق أو اصطياد للحظة المناسبة، وهذا في جميع نصوصي، ولكنه يتأكد في قصائدي القصيرة جدًّا أكثر من غيرها، فماذا يدفعني إلى كتابة قصيدة عن (الألوان)، أو (أقلام)، أو (الفصول)، أو (احتمالات حاسوبية)، إلا الموقف المثير الذي يرتبط بلحظة واقعية أو خيالية تعصف بي، ويمكن هنا أن أمثل بلحظة (المحو!) التي تثيرني بطريقة مفاجئة، حيث نمحو أو تمحو أشياؤنا أشياءنا الأخرى أو تقوم ممحاة الطبيعة بإلغاء ما خططناه بوعينا، أو خَطَّه غيرنا، أو خطته التواريخ والقرون، وهنا لم يعد المحو فعلاً حركيًّا كيميائيًّا بارداً، وإنما تحول إلى رؤية وفلسفة تكبر حتى تأخذ صيغاً أخرى؛ ولذلك قلت في مقطع لي من قصيدة بعنوان (أقلام):

تتجول الممحاة بين سطورها
وتعالج الكلمات بالقتلِ!!

إنه القتل بكل ما فيه، فكيف تتجرأ الممحاة على سطر كتبه العالم الفلاني، أو كُتب عن الحدث الفلاني، أو ألغى تاريخاً، أو أضاف معلومة تصح أو لا تصح؟!

ثم إن المعنى لدي في قصائدي القصيرة جدًّا لا يرتبط تسلسليًّا في معان متدرجة (دائماً)، وإنما يأخذ وحدة (ما) في موضوعه العام، وتتحرك جيوشي الصغيرة باتجاه الجميع، وإذا كانت قصيدتي (بحور) ارتبطت بتسلسل البحور اللوني، فإن قصيدة (أبواب تتنفس) لم تتكئ على معنى زمني أو مكاني، وإنما ارتبطت بفكرة الباب، وعزفت على أوتار متعددة.

لماذا حظيت قصيدتي (ذاكرة لشوارع منسية) بمتابعين كثر في معناها ورؤاها، حتى خصصت د. هيفاء الحمدان كتاباً كاملاً لدراستها؟ لا أدري، كما أنني لا أعلم السبب الذي يدفع أ.د. حافظ المغربي ليخصص بحثاً كاملاً عن قصيدتي (الثياب)، ويتناولها في دراسة ممتدة؟ فربما تكون روح المفارقة التي يمتلئ بها النص هي التي لفتت وعيهم النقدي، وربما تكون طرافة الموضوع وبساطته، أو تحول كتابتي لهذا النوع إلى ظاهرة لافتة ضمن جيلي وفي إطار نصوصي الخاصة، حتى ظهر ديواني الأخير (شفاه الفتنة) بوصفه ديواناً يتخصص في القصيدة القصيرة جدًّا، ويخلص لها.

هذه إلماحات عابرة حول صلتي بالقصيدة القصيرة جدًّا، حاولت أن أتمثل المفردات القديمة أو الحديثة- حسب ما أسعفني الوقت والمساحة- وأعتقد أنني ما زلت أعيش هذه التجربة، ويظل حديثي عنها: حديث من يشاهد عينيه، أو يصف لسانه بلسانه، ويكبر المعنى وتضيق العبارة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصيدة القصيرة

ماجد العتيبي - السعودية

القصيدة هي كلام جميل وموسيقى خفيفة، هي تماسك متقن إزاء الكلام العادي. القصيدة هي بنت زمانها و نتاج ما حولها، كائن يتطور و يتجدد، كائن لا يرضخ للصفات المتنحية والسائدة في (كروموسوماته)، هي الجين الشاغل للأدب عموماً .

القصائد الطويلة و الملاحم، فقدت الكثير من سمعتها و جماهيرها، و أصبحت مجرد إرث و تكنيك لزمان قديم .

الواقف على المشهد الآن يعرف تماماً أن القصيدة تأثرت بالزمن وأصبحت تشبهه تماماً قصيرة وسريعة. يمكننا أن نقرن هذا التحول بنضوج المتلقي و تأثره بما حوله من فنون و تقنية، ساهمت مجتمعة في صرف نظره عن تبديد الوقت والبطء في تناول قصيدة طويلة من أجل فكرة ممسوسة و صورة واسعة، استطاعت القصيدة القصيرة اختزالها في ومضه .

في عصر النهضة الأوروبية كانت الملاحم (The epic)و القصائد الطويلة تجد الرواج الكافي و المناسب لـ(رتم) ذلك الزمان، و رغم ذلك ظهرما يسمى (Sonnet)وهي قصيدة قصيرة، بدأ بصياغتها الإيطالي (بترارك)، و انتشرت كالنار في الهشيم ، في أوروبا كلها، وتأثر بها كل من (جون ملتون) و (شكسبير) .

القصيدة بدأت تتحرر، لم تعد مجرد قطعة مصبوبة لقالب واحد، تشارك غيرها الهيئة نفسها و تختلف في المحتويات فقط، لم تعد تلك الطبخة التي تحمل الاسم المشترك نفسه والنكهة ولكن بمقادير مختلفة ! القصيدة الآن تخيط قميصها الجديد، بعد أن تركت الخزانة القديمة .

(الهايكو) الياباني، رباعيات الخيام، ومضات ابن الرومي، كلها اشتغال و تهيئة لنبوءة بدأت تتضح الآن رسالاتها في هذا الزمن السريع، الذي جعل من ١٤٠ حرفاً كافية لصياغة نص كثيف ومكتمل، كما يفعله (تويتر) الآن !

يجب أن نؤمن بأن القصيدة ليست بمنأى عن التقنية والتطور، بل هي نسق في الثيمة المشتركة بين كل محتويات هذا العصر، ألا وهي السرعة و الدقة.

القصيدة القصيرة

عيد الخميسي - السعودية

لحظــة القصيدة المعاصرة يمكن لها أن تستوعب أي شــكل شعري، غير أن الأشكال الشعرية ليســت قوالــب ثابتة؛ ففــي داخل كل تجربــة شعرية يتــم الإضافــة والتعديل والاقــتراح عليها. القصيــدة القصــيرة ليست إقليمــاً واحداً؛ ففي داخل هذا الحقل ثمــة تشظيات كثيرة جداً من قصيدة المشهد إلى قصيدة الومضة إلى القصيدة القصيرة جداً أو (الإيبجرام).

ربمــا يكــون الدافع الأبــرز لكتابة قصيدة قصيرة هــو الرغبة في التخلي عــن كل زيادة تثقل النصــ وتبعده عن غايته الشعريــة. مع القصيدة القصيرة؛ صارت الغايــة الشعرية أو القضية الجمالية للنص في موضع واضح للغاية، وهذا مكتسب رائع للتجربة وللقارئ وللنص.

يمكننــي الإشارة هنــا لظهور نصوصــ هجينة وعصية علــى التصنيف بــين الشعر والقصة وداخــل حقــل النصوصــ القصــيرة، وهــذه النصوص تتجلــى بصــورة أكثر في منتــج الأجيال الجديدة، وتتقدم لمناطق مغايرة عن سائر الكتابة العربية.

في اعتقــادي أن تزايد وسائل التواصــل الاجتماعي وبرامج شبكة (الإنترنت) المختلفة ستؤثر إيجابــاً على القصيدة القصــيرة (على الشعر بالعموم) من خلال إتاحته بصورة أوسع للمتلقي وبصورة أكثر قرباً وبتفاعل أكثر ظهوراً.

أرى أن الرهانــات الأكــثر إلحاحاً داخــل أي تجربة شعرية، تعتمد على مقــدار الإضافة للفن وللحظــة التاريخيــة التي يُنتج خلالها. هــذه الرهانات تتقــدم أي شكل أو صيغــة شعرية يكتب بهــا؛ فليست كل قصيــدة قصيرة تعاصر لحظتها، هنــاك عودة وإعادة إنتاج لكثير من النمــاذج، وهنــاك سهولة تغري بالتواجد وإضافة الكم دون النوع.

قصيدة الومضة
(تقطير الشِّعر)

عبدالرحمن الشهري - السعودية

أذكر أنني اقتنيت دراجة هوائية في طفولتي، وكانت لأترابي دراجاتهم التي يحبونها إلى درجة الهوس، وبالقرب منا مكان مخصص لتزيين الدراجات وزخرفتها، بإضافة بعض الإكسسوارات والأبواق المزعجة و المرايا العاكسة وسواها. ولكنني لم أكن أميل للعبث بجمال دراجتي الصغيرة، وتغييبه تحت كم هائل من الإضافات التي تطغى على الشكل الأساسي لها، وكنت أعتني بنظافتها وصيانتها دون أية إضافة تذكر، وأنا في غاية السعادة بجمالها المتقشف والمقتصد، خلافًا لأطفال جيلي المولعين باللمسات الجمالية المعقدة، وغير المتجانسة أحياناً، من باب الاختلاف والتميز، ومع ذلك فقد كنت مختلفاً ولكن على طريقتي، حيث كنت أفضل اللمسات البسيطة والجمال العميق الذي لا يعبر عن نفسه إلا بهدوء.

وعندما بدأت كتابة محاولاتي الشعرية الأولى، لم يدر في خلدي الشكل الشعري الذي سأنتهي إليه في كتابتي، وكانت تجارب الشعراء الكبار من أمثال: محمود درويش وسعدي يوسف وأدونيس وغيرهم من الشعراء القدامى والمحدثين، تجارب مؤسسة لذائقتي الغضة آنذاك، فضلاً عن النصوص المترجمة لشعراء الأمم الأخرى قديمها وحديثها، مع قراءات متنوعة في الرواية والفلسفة والتاريخ والاجتماع وعلم النفس، إضافة إلى قراءة بعض ما كتبه المتصوفة من شذرات غنية وملهمة لكل من اطلع عليها و اصطلى بنارها المتقدة.

وفي تلك الأثناء كنت أحفظ الكثير من الجمل الفلسفية المكثفة، المقتنصة من الكتب المختلفة، و الأبيات الشعرية المستلة من قصائد طويلة، مستخلصاً منها أعمق ما فيها من الشعر والرؤى العميقة، المبثوثة في ثناياها، وكنت أحذف من القصائد الحديثة ما أشعر أنه فائض عن حاجتها، حيث أقوم بحذف بعض الكلمات والجمل والمقاطع التي أرى أنها عبء على النص، وأصطفي منها ما أظنه شعراً خالصاً، يتميز بعفويته البعيدة عن الصنعة والتكلف والتداعي الوجداني المنفلت من عقال المعنى.

وانسحبت تلك العادة على نصوصي التي بدأت أكتبها، فكنت أكتب القصيدة

ثـم أبتعد عنها مدة زمنيـة كافية، لأعود إليها فيما بعد، وأخلصها من الزوائد التي قـد تحجب شيئـاً من جمالها، كما يفعل البستاني مع أشجار الحديقة؛ أملاً مني في الوصـول إلى جوهر المعنى المعـبّر عن الحالة الشعرية، بلا حاجـة ملحة إلى إطالة النصـ. ولدي الكثير من النصوص الطويلة التـي قمت بهدمها، ولم أبق منها سوى أسطر قليلة، كانت كافية ومعبرة عن مضمون شعري في غاية الصفاء والوضوح.

تلـك الحالـة من التقطـير الشعري، لا تـزال مهيمنة على ما أكتبـه من نصوص شعرية، وما أتلقاه أيضاً، حتى في تعاملي مع القصائد المترجمة؛ فمهما بلغت براعة الشاعـر ودقة المترجم الذي ترجم له، أجدني لا أقبل كل القصائد على علاتها، إلا ما كان منها مقطّراً على طريقتي السالفة الذكر؛ لأن الشعر فن يقوم على الاختزال والكثافـة، وليس مجاله البسـط والثرثرة المبالغ فيها- كما يحدث في بعض الأعمال الشعريـة و السـردية- و ذلك ما يمكن أن تشير إليه قصيدة الومضة الشعرية، التي أصبحت شكلاً شعريًّا له محدداته الموضوعية ومبدعوه .

وبالنظـر إلى تجربتـي الشعرية في مجموعتي (أسمر كرغيـف) أجد أنّ شروط قصيـدة الومضـة قـد تحققـت فيهـا إلى حد كبـير، من حيـث الاقتصـاد اللغوي والاختـزال والتركيـز والكثافـة؛ فالمجموعة عبارة عـن نصوصـ متوسطة الطول، وشذرات شعرية قصيرة، تحيل على معان واسعة، تأخذ في التطور والاعتمال داخل القـارئ الذي يتفاعل معهـا، ويضيف عليها من خياله وخبراته، فهي أشبه « بنافذة صغيرة تطل على مشهد واسع » كما وصفها أحدهم ذات مقال، و هي ذاتها قصيدة التوقيعـة أو البرقيـة أو اللمحة الخاطفة، ولا تشبه قصيـدة (الهايكو) اليابانية إلا من حيث قصـر النص واعتمادها على الإيحاء الشعري، وتختلف عنها في المضمون. وكل تلك المسميات تدل على حالة إشراقية، تميزها عن غيرها من القصائد، حيث تومض القصيدة كبرق خاطف، يضـيء الوجدان والبصيرة، ويترك أثراً عميقاً في النفس، والمؤكد أنها ليست الخيار الوحيد لكتابة النص الشعري .

القصيدة القصيرة جدّاً

عبداللطيف بن يوسف - السعودية

قال لي بدوي تشرّب كل قسوة نجد - بعد أن شكوتُ له قلّة الإلهام وانقطاعات النَّفَس -: "الشعر هو الاختصارُ يا عبد اللطيف". كان ذلك قبل ثلاث سنوات تقريباً، قبل أن تأتي فكرة (التغريد شعراً). طرحتُ الكثير من الأسئلة على الذات، سألتُ نفسي عن فكرة قديمة تسمى (بيت القصيد)، ذلك البيت الذي يستطيع القيام بحد ذاته، لا يستند على القصيدة، بل تستند عليه كل الأبيات. وبينما كنت أعود لدراسة تراث الأدب العربي، وقفتُ على قول قديم يعرّفُ البلاغة أنها الإيجاز، وأن كل المحسنات البديعية ما هي إلا أدوات توصلك إلى فعل تكثيف المعاني داخل جسد اللغة، وإذ يتكثّف المعنى؛ يُطبعُ على جدار الذاكرة، وبذلك يفتحُ للقصيدة/البيت باب الخلود. فمن المعلوم أن الناس لا تحفظ القصائد كاملةً، بل تستودع في ضمائرها بيتاً أو بيتين، وتلك المقاطع الصغيرة هي التي تحمل جينات الخلود، ذلك يعني أن كل المتبقي من القصيدة ما هو إلا زوائد بالإمكان الاستغناء عنها. وفي الشعر العربي خصوصاً، تقوم القصيدة على أبيات، وحرص الشعراء منذ القدم على الاهتمام بوحدة البيت؛ لذلك أشعر أحياناً أن القصيدة هي مجموعة من قصائد صغيرة، مرتبطة بتسلسل منطقي، وأحياناً غير منطقي، ولأن المتلقي في هذا الزمن أصبحَ ضَجِراً؛ بدأت القصائد في التقلّص، حتى وصلنا لزمن التغريد بـ١٤٠ حرفاً فقط، فأصبح الشاعر ملزماً باختزال كل النزف في هذا المكان الضيق، وصارت القصيدة كالرصاصة، تطلقها في ذلك العالم (الإلكتروني)، بعضها يصمي، وأكثرها يُشوي ويمضي إلى مستقره، وكنا

نظن أن الناس قد أدبرت عن الشعر، إنما تفاجأ الجميع في هذا العالم السريع أن الشعر وجد مكانةً مرموقةً؛ ذلك لأنه قادر على استغلال المساحات الصغيرة بمعانٍ كبيرة، فالمراقب للمشهد (التويتري) - إن صح التعبير - سيجد أن الشعر له مركز الصدارة بين كل الفنون الأدبية، التي تحتاج لمساحات تعبيرية واسعة كالرواية مثلاً. في مثل هذا النوع من الشعر، تكون غالبية المقاطع/القصائد دفقات شعورية، مستعجلة، قائمة على الإحساس المكثف فقط؛ مما قد يجعلها تفتقد للعمق أحياناً؛ ذلك لأن المساحة الصغيرة لا تحتمل السبر الموسع للنفس الإنسانية؛ مما يجعل الشعر يرجع إلى مربعه الأول، بعد أن قطع مسافات طويلة مع مطوّلات جيل السياب وبعده جيل محمود درويش، الذي استطاع أن يصل بالشعر إلى أن يكون سرداً ملحميًّا في متناول العامة، فالكاتب لمثل هذا النوع الشعري يكون مشغولاً بكون قصيدته ذات مطلع صادم، وأن قافيته ساحره، وبين هذا وهذا لا يوجد مساحة كافية للتأمل والاندفاع في مساحات اللاوعي؛ لأن الكاتب المتمرس في هذا النوع يستحضر القارئ تماماً في لحظة الكتابة؛ ليعرف أقرب الطرق إلى قلبه، فلا وقت للتسكع اللغوي - إن صح التعبير - وكثيراً ما أشعر أن هذا الفن قائم بشكل شبه كلي على الحظ، لا على التجربة؛ لأنك قد ترى شخصاً ليس بشاعر، ولكنه يوفّق أيما توفيق في أحد المقاطع، والعكس بالعكس، تجد شاعراً كبيراً يضع مقطعاً أقل ما يُقال عنه أنه غير موفق، وكأن هذا الفن يعيد ترتيب أوراق اللعبة، بما أنه غير قائم على زخم التجربة، بل على لحظة وصول الخاطر.

دائماً ستجد من يمدح هذا الفن ومن يذمه - كأي فن جديد يظهر على الساحة - والناس تنقسم إلى قسمين، أحدهما (عدو ما يجهل)، وآخر يرى أن (لكل جديدٍ لذة)، لكني أرى أننا في مثل هذا الزمن الذي خفَّ فيه تعصُّب التيارات الأدبية، لدينا القدرة الكافية لاستيعاب كل الفنون الأدبية بصدر رحب، وفتح باب التجريب على مصراعيه، وإن لم تكن هناك فائدة من هذه التجربة سوى تفعيل فكرة (إسقاط الزوائد عن القصيدة) سواء كانت طويلة أو قصيرة؛ ليخرج لنا الشعر صافياً ونخباً أول، فمازال الشاعر يبحث عن عشبة الخلود التي أضاعها (جلجامش)، لكن ليست كل الطرق تؤدّي إلى روما!.

القصيدة القصيرة جدًّا

عمر الرحيلي - السعودية

تظل القصيدة القصيرة مرهونة في قراءتها الأولى للرأي الفني، وإشكالاته، حيث يظلّ الاختلاف في مفهوم (النص القصير) والتردد بين تعريفه الشكلي والضمني، وهذا التردد هو ما يدار فيه الحديث ـ افتراضا ـ بين القارئ والناقد، وليس الشاعر الذي يعلم خافية القصيدة وكيف كانت قبل صيغتها النهائية. وأكمل الافتراض بآخرَ، أن القصيدة خرجت من معمل الشاعر في إطارها الفني وتسميتها المحددة (قصيدة قصيرة)، وقبل خروجها كانت تراوح بين كلمات لا يحكمها العدّ ويقيدها المعنى أو الحالة .

أما الشكل فهو نتيجة لا سبب، ولي في الشعر العربي بتاريخه شاهد (بيت القصيد) المتصل في سياق الأبيات، لكن تمام المعنى يجعله منفصلا، يحقق الحالة الشعريّة الخالصة؛ لذا أجرؤ على القول: إن القصيدة القصيرة جزء من تاريخنا الشعري، لكنها كانت في منأى عن الإشكالات الفنية والتجنيس، بحماية القصيدة الطويلة، وكذلك القول بالشطر الشعري/ القصيدة، المحتجب في ضرورة الصدر والعجز في نظام البيت الشعري.

ولكن السؤال المحتمل: هل القصيدة القصيرة خيار مطروح للشاعر، له أن يلتقطه من ضمن خيارات متعددة ويعطيه شكلا لقصيدته؟ أو أن المعنى وروح النص هما اللذان يقودان النص من بدايته حتى كلمته الأخيرة، دون اعتبار لقصر أو طول الصيغة النهائية للنص؟

الإجابة لا تحتمل تنظيرا في الهواء؛ فالحالة الشّعرية لا يحكمها قانون يسيّر الشعراء تحت اشتراطاته، لكنني أجزمُ أن التفكير في تصنيف القصيدة، يخلخل اتّزانها الدقيق، وأن ما يصنّفها هو شكلها الأخير الذي آلت إليه، وليس ما أريد لها.

كانت الملحوظات التي وردتني حول ديواني (وكرٌ للضاحكين) لا تخلو من إشارة إلى قصر النص الشعري في عموم الديوان، وبالتالي قصر النَّفَس الشعري عندي، وأن أتنبه لذلك في إصداري الثاني، أي: أن أطيل القصيدة ما استطعت! وليس دفاعا عن الديوان وقصائده. القصيدة القصيرة لم أنتهجها شكلا وتصنيفا، ولا أدعي أنني كتبتها تحت تأثير الإيجاز النصّي، وهي مرافعتي ضدّ العدّ والقصديّة في الشكل .

كان ضابطي الوحيد للنص أنه ينتهي، ينتهي عند حالة معينة، وغاية ابتدأ النص ليبلغها، وأي استطراد خلف نهايته هو ترهل؛ يفيض بالهامش على المتن .

ربما كنتُ من حيث لا أعلم منساقا خلف ذائقة جمعيّة، وحراك شعري، يقدم القصيدة القصيرة أسلوبا شعريًّا، يوائم هذا التسارع الذي نعيشه، وربما هذا التسارع هو الذي حدد شكل قصيدتي؛ لأنني ضمن عجلته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com